ISSN 1028-5091

Народознавчі зошити

1

2016

Інститут народознавства НАН України

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

1 (127) • 2016
СІЧЕНЬ—ЛЮТИЙ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ

Журнал «Народознавчі Зошити» є у переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт з історії (Наказ МОН України від 04.07.2014 р. № 793); з філології (фольклористика) (Наказ МОН України від 29.12.2014 р. № 1528); з мистецтвознавства (Наказ МОН України від 06.03.2015 р. № 261)

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
№ 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
Сайт: nz.ethnology.lviv.ua; e-mail: ethnolog@gmail.com

ЗМІСТ

Статті

Роман КИРЧІВ

ХАРКІВСЬКИЙ ОСЕРЕДОК УКРАЇНСЬКОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
(перша половина XIX ст.)

Подаються матеріали, які мали увійти до запланованої кількатомної «Історії української фольклористики», яка готувалась до видання в ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, загальну концепцію, схему структури дослідження та опрацювання плану-проспекту першого тому якої, а саме: дороматичні та романтичні зацікавлення українською усно-словесною народною творчістю — було доручено автору цієї статті. Написані початкові розділи цієї праці опубліковані у журналі «Народна творчість та етнографія».

Ключові слова: український фольклор, романтична фольклористика, українське національно-культурне відродження, гурток Ізмаїла Срезневського.

У перші роки нашого XXI ст. в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України в Києві розпочато роботу над написанням кількатомної історії української фольклористики. Залученому до виконання цього проекту авторові цих рядків доручено підготувати загальну концепцію, схему структури дослідження та опрацювати план-проспект його першого тому. І одне, і друге незабаром було представлено й обговорено на засіданні відділу фольклористики ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Перший том, курування підготовкою якого довірено мені, охоплював розгляд доромантичних і романтичних зацікавлень українською усно-словесною народною творчістю. Написані мною початкові розділи цієї праці були опубліковані серією подач у журналі «Народна творчість та етнографія»: «Донаукові зацікавлення українським фольклором та етнографією» (2005, № 1, с. 40—48; № 2, с. 50—59; № 3, с. 52—65), «Початки наукового зацікавлення українським фольклором (збирання і вивчення)» (2006, № 1, с. 58—64; № 2, с. 27—36), «Маніфест української фольклористики» (2006, № 3, с. 53—60; 2008, № 6, с. 46—59).

Не знаю достоту властивих причин припинення інституціонованого виконання цього вельми потрібного колективного проекту. Моє продовження праці над першим томом велося вже поза зв'язком з координуючою установою, воно включало написання розділів про три головні виразно визначені осередки фольклористичних вивчень в Україні першої половини XIX ст. — Харківський, Львівський і Київський. З цього продовження автор оприлюднив лише деякі частини написаного тексту, зокрема: «Ізмаїл Срезневський в українській фольклористиці» («Міфологія і фольклор», Львів, 2013, № 1 (13), с. 90—96); ««Запорожская старина» — явище романтичної фольклористики» («Міфологія і фольклор», Львів, 2013, № 2—3 (14), с. 5—26) та можливу вступну частину до першого тому «Концепт «Преромантична і романтична фольклористика» («Міфологія і фольклор», Львів, 2014, № 3—4 (17), с. 55—72).

Звертаємо увагу зацікавленого читача на ці публікації, оскільки вони можуть пригодитися при викладанні і вивченні курсу історії української фольклористики. З цих же міркувань пропонуємо й інші готові частини цього дослідження для журналу «Народознавчі зошити» ще до того, коли вони разом

зможуть вийти проектованим виданням: «Історія української фольклористики. Т. І. Преромантична і романтична фольклористика».

Феномен Лівобережжя в українському національно-культурному відродженні

У розділі «Початки наукового зацікавлення українським фольклором (збирання і вивчення)» наводилася і коментувалася проникллива науково продуктивна думка Івана Франка про винятково велике значення для українського суспільного й національно-культурного відродження кінця XVIII — першої половини XIX ст., і взагалі «нового національного розвою України», особливо пам'ятної і добре збереженої на її Лівобережжі (зокрема колишній Гетьманщині) Козацької традиції [40, с. 205]. Традиції, яка, попри агресивний наступ московсько-імперського централізму та «бюрократичного автократизму», увібрала в себе живий тужливий спогад про рештки козацького автономного устрою і Гетьманщини, та яка значною мірою впливала на суспільну свідомість і громадсько-політичні настрої Лівобережної України. Можливо, що й без прямого впливу цієї тези І. Франка, її смисл став предметом уваги пізніших українських істориків, які застановлялися над проблемою новітнього українського національного руху та його тяглості від Козаччини. Зокрема, відомий історик і публіцист Іван Лисяк-Рудницький наголошував у статті «Роля України в новітній історії», що «не можна не добачати тих ланок, які пов'язують національне risorgimento (відродження. — *Р. К.*) 19 століття з козацькою добою. Початки новітнього національного руху лежали в тих областях України, де козацькі традиції були найсильніші, і більшість провідних постатей первісно вийшла з нащадків козацької старшини. Символи й ідеї, що походили з козацької традиції, відіграли важливу роль ще навіть у роки революції 1917 року» [20, с. 146]. І в іншому місці: «Лівобережні губернії, Полтавська і Чернігівська, продовжували відігравати роль географічного ядра українського руху. Жодна інша частина України не давала стільки національних провідників» [20, с. 154].

Докладне історіографічне дослідження різних аспектів і чинників дієвості козацької традиції дало б можливість краще побачити і зрозуміти значущість для всієї України її впливу, важливу роль у пробудженні і розвитку української історичної пам'яті, суспільно-політичної і філософської думки, початків нової української літератури й народознавчого самопізнання, які в другій половині XVIII — перших десятиліттях XIX ст. зазначилися на Лівобережній Україні як вісники й каталізатори відроджувального руху. Але виникнення й поширення у рукописних списках козацьких літописів, анонімної патріотично наснаженої «*Історії Русів*», відомостей про творчість Григорія Сковороди, Івана Котляревського та їхніх послідовників, відомостей про початки цілеспрямованого збирання й пізнання пам'яток української старовини, творів усної народної словесності, фіксацій традиційних звичаїв, обрядів, вірувань тощо переконують у небуденній задіяності українського Лівобережжя і людей з цих теренів — головно представників і нащадків колишніх козацьких родів — у процесі відродження українського духу.

Індикатори цього процесу були в своїх виявах зазвичай аполітичними, позначеними, за М. Грушевським, «антикварними» інтенціями: заданістю на фіксацію «того, що минуло», руїн козацької слави, рефлексійним виразом спогаду, туги за тим, що вже не може вернутися в Україні. Але й у такому характері звертання до української теми ставали інгредієнтами і чинниками нарощення і задіяності цієї теми в суспільній свідомості.

Окрім замилування українською старовиною, традиційними народними звичаями, обрядами, декоративним мистецтвом, і особливо піснею, що жила і творилась не тільки в простонародному середовищі, але й культивувалася в багатьох дворах українського панства — нащадків козацьких старшинських родів, у містах Лівобережжя наприкінці XVIII — на початку XIX ст. виникають осередки, де ці українофільські зацікавлення набирають певної інституціалізації і виразу в літературних, збирацьких та дослідницьких формах.

Одним з таких осередків визначилася Полтава, знаковою постаттю якої став ***Іван Котляревський*** (1769—1838). Особливо після видання в Санкт-Петербурзі 1798 р. перших трьох частин його «Енеиды на малороссийский язык переложенной». Сучасники не могли не відчути в цьому високоталановитому творі потужного впливу стихії української народної мови і фольклору. Було відомим і діяльне зацікавлення автора української «Енеїди»

простонародною культурою, його збирацька робота. Добрий знайомий і перший біограф І. Котляревського С.П. Стеблін-Камінський писав: «Бував він на зборищах і забавах простолюду і сам, переодягнений, брав участь у них, уважно слухав і записував пісні і слова, вивчав мову, спостерігав звичаї, повір'я, обряди українців, ніби підготовляючи себе до майбутньої праці» [31]. Інший сучасник археолог і етнограф Олександр Терещенко засвідчив: «Котляревський працював над збиранням народних пісень і мав великий запас їх. Куди це ділося — невідомо» [23, с. 168].

Про глибоку зануреність І. Котляревського в народнопоетичну і народномовну стихію та задіяність його народознавчих захоплень у близьких до нього колах згадує і чимало інших сучасників. А щодо того, куди подівся зібраний поетом пісенний та інший матеріал народної словесності, то це, мабуть, те, що було пересічним у практиці багатьох збирачів того часу: вони віддавали свої збірки в руки інших, більш підприємливих любителів усної народної словесності, а ті, зазвичай, «забували» згадати тих, від кого почерпнули ті скарби. І скоріше винятком були зазначення авторів використаних записів.

Одним з таких винятків є вказівка у відомому збірнику «Русские в своих пословицах» російського етнографа і фольклориста Івана Снегирьова, що частина «малороссийских пословиц и поговорок» запозичена від І. Котляревського, О. Павловського і Г. Сковороди [28, с. 33, 91].

Широка і майстерна заангажованість творчості І. Котляревського у світ традиційно-побутової культури українського народу, зокрема його усної словесності, мала чимале значення для становлення і розвитку українського народознавства. Тим більше, що, як засвідчив І.І. Срезневський у своїх спогадах, І. Котляревський висловлювався про потребу збирання і дослідження українського фольклору та етнографії, а також використання цього матеріалу в літературній творчості [29, с. 7].

На сьогодні вже докладно досліджено пов'язаність творчої свідомості і літературної практики І. Котляревського з фольклорною традицією [46; 6, с. 24—53]. І хоча в його спадщині збереглося небагато конкретних слідів причетності до фольклористичної діяльності (записи текстів усної народної словесності, дослідження), вплив його небуденної творчої індивідуальності і поважної постави стосовно культурної цінності народної традиції мав істотне значення для становлення української фольклористики. У цьому зв'язку і Полтава зазначилася як певний осередок фольклористичної думки.

Під значним впливом І. Котляревського народна культура привернула увагу українського письменника і етнографа того часу ***Павла Білецького-Носенка*** (1774—1856), який проживав у своєму маєтку в с. Лапинцях поблизу Прилук на Полтавщині. Звертанням до української фольклорної традиції позначені підготовлена в 1812 р. його праця «Сказки на малороссском языке», бурлескно-травестійна поема «Горпинида чи Вхопленная Прозерпіна» (1818), байки, балади, віршовані казки, опубліковані вже після смерті автора етнографічна студія «Лингвистические памятники поверий у малороссиян, их свадебные обряды с народными песнями» і літературний нарис «Зиновий Богдан Хмельницкий, историческая картина событий, нравов и обычаев XVII века в Малороссии».

Ймовірний автор першої відомої рукописної збірки народних дум з 1805 р., нащадок козацького старшинського роду ***Василь Ломиковський*** (1778—1845) — дідич знаного[1] в свій час маєтку «Трудолюб» поблизу Миргорода на Полтавщині. 1808 р. датована його цінна історико-етнографічна праця «О Малороссии. О древних обычаях малороссийских, о службе воинской и гражданской, о чинах и должностях чиновников», яка містить і чимало відомостей про фольклор і міфологію українців.

На Полтавщині в селі Василівці поблизу Миргорода входив з раннього дитинства у світ української народної культури великий письменник ***Микола Гоголь*** (1809—1852). Уже в роки навчання в Ніжинській гімназії вищих наук (1821—1828) це зацікавлення переростає в нього у свідомий інтерес. У заведену в 1826 р. рукописну «Книгу всякой всячины» юнак Гоголь вносить спостереження і враження про народні звичаї, обряди, а також записи фольклорних творів («О свадьбах малороссиян», «Обычаи малороссиян», «Хромой чорт» та ін.) [9, с. 154]. «Любив гуляти по передмістях Ніжина і приглядатися до ігор і побуту народу» [25, с. 145].

[1] Знаного особливо тим, що в ньому бували відомі люди, в тому числі й Микола Гоголь, які цікавилися нововведеннями тут в організацію життя і праці селян.

Особливо захоплювали М. Гоголя українські народні пісні, збиранням яких займався в рідних місцях сам і з допомогою членів родини (матері, сестер, тітки). Це захоплення не переривалося і після закінчення гімназії в 1828 р. та переїзду до Петербурга. У 1834 р. опублікована стаття М. Гоголя «О малороссийских песнях», яка стала однією з віх романтичного фольклоризму. Збагачували його і підносили авторитет особливо українського фольклору, і взагалі української традиційної культури, пройняті їхнім духом і насичені їхніми сюжетами, мотивами, образами знамениті оповідання й повісті М. Гоголя з українського життя (збірки «Вечера на хуторе близ Диканьки». — Ч. 1—2. — 1831, 1832; «Тарас Бульба» — 1834; «Миргород» — 1835 та ін.).

Ніжин визначився як один з помітних осередків початкового етапу становлення українського народознавства не тільки завдяки його пов'язаності з М. Гоголем. З відкриттям тут у 1820 р. Гімназії вищих наук, реорганізованої 1832 р. в Ліцей (Безбородьківський ліцей), який за статусом прирівнювався до російських університетів, у цьому навчальному закладі працювало гроно талановитих педагогів, чутливих до пoкликів нового, в тому й романтичної народності. Один з них ***Іван Кульжинський*** (1803—1884) — викладач латині й інспектор гімназії у 1825—1829 р. виступив у 1825 р. зі статею «Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии» [37, № 2, с. 89—101; № 3, с. 178—186], в якій зробив спробу критичного огляду початків нової української літератури, високо оцінив творчість І. Котляревського та визнав самобутність і літературні можливості української мови. У цьому зв'язку приділив увагу й українським народним пісням, відзначив їхнє багатство і поетичність. Тут, до речі, згадуються козак Климовський, Сковорода і Котляревський як автори пісень у дусі народних.

Вочевидь, що ця публікація і друковані в той час літературні твори І. Кульжинського на українську тему (вірш «Казацкая песня» — 1826; повість «Казацкие шапки» — 1826) мали певний вплив на формування фольклористичних поглядів молодого М. Гоголя й на генезис його ранньої літературної творчості, зокрема оповідання із життя українського села. Виписки із книжки І. Кульжинського «Малороссийская деревня» (Москва, 1827) М. Гоголь вніс у згадувану свою «Книгу всякой всячины».

Названа праця І. Кульжинського сильно позначена романтичною апологетикою села, природи та життя українського селянина. Водночас не можна не зазначити, що це була одна з перших (після відомої книжки польського автора Ігнація Любич-Червінського про задністрянську околицю між Стриєм і Лімницею — «Okolica Za-dniestrska między Stryjem i Łomnicą». — Lwów, 1811) етнографічних монографій про українське село. І в цьому її неординарність та істотність. Вона з'явилася того самого року, що й «Малороссийские песни» М. Максимовича і разом фіксувала вже певну результативність та перспективність народознавчих вивчень в Україні.

У шести розділах «Малороссийской деревни» подані описи: весни, весняних трудових занять, звичаїв і обрядів в Україні (с. 11—40), жнив і обжинків (с. 41—52); вечорниць з молодіжними розвагами й іграми (с. 53—60); українського весілля з піснями (с. 61—71); під заголовком «О малороссийской поэзии» (с. 72—117) майже повністю передрукована названа стаття з 1825 р. В останньому розділі «Малороссийские песни» (с. 118—136) наводяться тексти 9-и українських народних пісень, які доповнюють реєстр надрукованих на той час українських пісень, зокрема в збірнику М. Максимовича 1827 р.

Коли до того додати пісні й різні цікаві для фольклористики відомості в інших розділах книжки, то є підстави вважати цю працю І. Кульжинського й помітним фольклористичним фактом, причетним до формування народознавчої аури особливо в близькому до автора середовищі Ніжинської гімназії.

Певного впливу цієї атмосфери зазнав, зокрема, і однокласник М. Гоголя ***Платон Лукашевич*** (1806—1887). У петербурзькому журналі «Северный архив» за 1826 р. (Ч. 20, № VIII. — С. 386—393) опублікована його стаття «О примечательных обычаях и увеселениях малороссиян на праздник Рождества Христова и в Новый год» з датою «Нежин, 4 апреля 1826». Разом з описом народних різдвяних і новорічних звичаїв і обрядів, колядування і щедрування автор подає і приурочений до них фольклорний репертуар, примовки, віншування при новорічному посіванні і, зокрема,

колядки та щедрівки. Наведені фольклорні тексти переконують, що вже в роки навчання в Ніжині, а не, як твердять деякі автори, щойно після пізнішого перебування за кордоном і під впливом знайомства з В. Ганкою та Я. Колларом [4, с. 236], П. Лукашевич уважно ставився до народного слова і займався його збиранням.

Згодом, у середині 30-х рр. П. Лукашевич підготує і видасть збірник «Малороссийские і Червонорусские народные думы и песни» (Санктпетербург, 1836), який належить до першорядних видань української фольклористики початкового періоду. Але докладніше мова про це в наступних частинах цієї праці. Тут обмежуємося лише стислою інформацією стосовно Ніжина як одного з осередків народознавчих вивчень 20-х — початку 30-х років.

У ці й пізніші роки українознавчий і народознавчий заряд тут почерпнула і низка інших учнів Гімназії вищих наук та Ліцею. Зокрема, український і російський письменник ***Євген Гребінка*** (1812—1848), який у 1831 р. закінчив Ніжинську гімназію, і виніс з неї живе зацікавлення народною творчістю, та письменник і етнограф ***Олександр Афанасьєв-Чужбинський*** (1816—1875), навчався в Ніжині у 1829—1835 рр, етнограф і фольклорист ***Костянтин Сементовський*** (1823—1902).

У роки праці в Ніжинській гімназії позитивну роль у культивуванні тут народознавчих та українознавчих зацікавлень та відповідних занять у цій сфері, відіграв, без сумніву, І. Кульжинський. Згодом у своїй літературній творчості й ідеології він деградував на ворожі до українства позиції, виступав проти української літератури, творчості Т. Шевченка, заперечував самобутність української мови і права на її розвиток.

Очевидно, що докладніші вивчення виявили б й інші місця та постаті на українському Лівобережжі, з якими пов'язувалися певні народознавчі аспірації і конкретна фольклористична робота. Це особливо стосується такого важливого історичного і культурного осередку України як Чернігів — полкового міста козацької України і центру губернії у підросійській адміністративній системі.

Найбільшою ж мірою «українське культурне відродження знайшло свій перший важливий центр… на Слобожанщині» [3, с. 1—2]. Зокрема, в її столиці Харкові.

Передумови формування в Харкові осередку української фольклористики

Заснований в середині XVII ст. українськими козаками як фортеця для захисту Слобідської України від нападів кримських і ногайських татар Харків, хоч і був полковим козацьким містом (до 1765 р.), а згодом і губернським до початку XIX ст. малочим, як стверджують дослідники, виділявся з-поміж інших міст цього краю [3, с. 1—2]. У 1802 р. тут нараховувалося 5373 особи чоловічої статі, а в Охтирці, що належала до Харківської губернії — 6309 чол. На окраїнах забудовою і виробничою діяльністю жителів Харків мав характер сільського поселення. Вражала неупорядженість вулиць, яка давала себе взнаки особливо в негоду [3, с. 1—2].

Одначе непересічною прикметністю того колишнього Харкова, за словами авторів названого дослідження, було його тяжіння до освіти, духовності [3]. З 1726 р. тут діяла Слов'яно-греко-латинська школа, яку в 1734 р. перетворено за зразком Києво-Могилянської Колегії в Харківську Колегію. Викладачем цього навчального закладу був у 60-х роках XVIII ст. Григорій Сковорода.

Саме під впливом цієї діяльної освітньо-духовної іманентності Харкова виникала ідея заснування в ньому університету. Ініціатором і головним промотором її реалізації став відомий суспільний діяч і вчений ***Василь Назарович Каразин*** (1773—1842), якому вдалося здобути «добро» самого царя, заохотити і переконати місцеве дворянство та міську управу пожертвувати на цю ціль чималі ресурси і кошти.

Офіційно відкритий 17 січня 1805 р. Харківський університет був знаменною подією і став важливим чинником духовного розвитку краю. Це був перший університет на теренах підросійської України. Університетський статут 1804 р. давав йому досить широку правову автономію для розгортання навчальної і наукової діяльності в різних галузях знань, зокрема й гуманітарних, утримувати власну друкарню, цензурувати і видавати наукові й літературні праці.

Автори названої історії Харківського університету наводять відомості, які показують, що вже в перші роки існування цього новозаснованого навчального закладу в ньому запульсувала інтенсивна творча робота викладачів і студентів, засновувалися товариства і гуртки («Общество любителей отече-

ственной словесности», «Общество любителей наук, философский факультет составляющих» та ін.), в яких культивувалися поглиблення знань з різних наукових дисциплін і заохочення до самостійної наукової і літературної творчості, студій з історії, філософії, природознавства [3, с. 92—98].

Особливого розвитку набули літературні зацікавлення. «Винятково симпатичною рисою студентства досліджуваного часу (початку XIX ст. — *Р. К.*) є його захоплення літературою і самостійними вправами в ній. Вони почалися вже в перші десятиліття існування університету і свідчать про те, що, незважаючи на панування утилітарних поглядів у суспільстві, університет благотворно впливав на молодь і розвивав у неї ідеалістичні настрої, притягав до вищих духовних інтересів» [3, с. 92].

В атмосфері цього духовного оживлення і зростання інтелектуального потенціалу на базі Харківського університету виникає і журналістика — перші періодичні видання в підросійській Україні. Започаткувала їх щотижнева газета «*Харьковский еженедельник*», яка з'явилася в травні 1812 р. і, проіснувавши всього три місяці, припинилася через причіпки столичної цензури [39, с. 27—28]. Наступними були сатиричний журнал «*Харьковский Демокрит*» та літературний, науковий і громадсько-політичний місячник «*Украинский вестник*», які вийшли одночасно в січні 1816 р. Перший з виходом 6-го номера в червні 1816 р. перестав існувати — знову ж через цензурні утиски [39, с. 33]. Другий проіснував довше, Але наприкінці 1819 р. був заборонений, став «жертвою царської цензури» [39, с. 50]. Цензура умертвила на 2-му чи 3-му номері журнал «*Украинский домовод*», який почав виходити в Харкові в 1817 р. [39, с. 51]. У 1817—1823 рр. виходила потижнева газета «*Харьковские известия*» [39, с. 6]. У середині 1823 р. Харківському університету надано право видавати «*Український журнал*».

Цей вельми примітний сплеск журналістики в Харкові був ділом інтелектуальних і літературних сил Харківського університету, його викладачів і вихованців. Аналіз змісту цих видань показує, що в складі їхніх промоторів і авторів були високоосвічені і творчо обдаровані постаті, які стежили за суспільно-політичними і культурними процесами в Росії та за її межами, активно реагували на актуалії і потреби свого часу. Нерідко й досить сміливо та прогресивно заангажовано, що викликало настороженість столичної імперської цензури, її застережні і заборонні санкції та припинення видання[2].

Талановитістю і демократичними тенденціями відзначалися публіковані на сторінках харківської періодики вірші і байки ***Якима Нахімова*** (1782—1814), ***Василя Масловича*** (1793—1841), публіцистика ***Розумника Гонорського*** (1791—1818), ***Євграфа Філомафітського*** (1790—1831), літературознавчі статті і огляди професора російської словесності ***Івана Срезневського*** (1770—1820, батька Ізмаїла Срезневського) і його учня ***Олександра Склабовського*** (1793—1831) та ін.

Університет і пов'язане з ним освітньо-наукове та культурне піднесення Харкова мали істотний вплив і на розвиток у ньому театрального життя, яке із спорадичних аматорсько-розважальних форм все більше набирає професійно-системного характеру. На початку другого десятиліття XIX ст. у театральному Харкові вже засвітився небуденний акторський талант молодого ***Михайла Щепкіна*** (1788—1863).

Уже на ранньому етапі розгортання наукової роботи викладачів і студентів університету помітне місце посідають краєзнавчі й історичні вивчення. У цьому ранньому доробку значиться, зокрема, праця студента ***Олексія Левшина*** «Письма із Малороссии», надрукована в журналі «Украинский вестник» за 1816 р. (кн. XI) і того ж року видана окремою книжкою в університетській друкарні (Харків. — 206 + 4 с.). Ця публікація містить чимало відомостей з української етнографії і фольклору.

На потребі розвитку краєзнавчих і народознавчих досліджень особливо наголошував професор Харківського університету ***Гавриїл Успенський*** (?—1820). Враховуючи ту обставину, що університет повинен був виконувати кураторські функції над величезним Харківським учбовим округом, до якого належала і низка інших суміжних губерній, та що викладачам доводилося часто виїжджати в різні місцевості для візитації шкіл, Г. Успенський подав у раду університетув 1809 р. проект інструкції «Наставление учителям для составления исторических,

---

[2] Предметний огляд харківських періодичних видань під цим кутом зору провів Павло Федченко у названій праці, зокрема в її розділах «Зародження журналістики на Україні (1812—1825» (с. 23—63) і «Журналістика 20— 40-х років XIX ст.» (с. 64—110).

типографических и статистических записок...». Того ж року перед викладачами і студентами він виступив з промовою, в якій настоював на потребі пізнання своєї батьківщини: «О том, что каждому народу нужнее знать древнее и нынешнеее состояние своего отечества, нежели других государств» [3, с. 101—104; 7, с. 232].

Г. Успенський вказував на потребу вивчення всіх племен і народів Росії з їхніми історичними, національними й етнографічними особливостями.

Подібні настанови стимулювали зацікавлення передусім до історії і побуту Харкова та його довкілля, а також публікації відповідних напрацювань у цій сфері на сторінках названих місцевих видань. За задумом видавців «Украинского вестника», журнал мав, «наскільки можливо, відкрити всі відомості стосовно тутешнього краю» [39, с. 34]. Для цього передбачено навіть спеціальний відділ «Харківські записки», призначений для місцевих відомостей, подібного якому не мали столичні журнали [39, с. 36]. Авторів і читачів журналу заохочувано до пошуку, збирання й опису історичних й археологічних пам'яток, а також до записування різних відомостей з народного побуту звичаїв, обрядів, вірувань, пісень, оповідань тощо.

У цьому зв'язку зростали зацікавлення до української етнографії і фольклору. У харківських виданнях з'являлося все більше таких матеріалів. «Украинский вестник» друкував насичені народознавчими відомостями нариси з подорожей по Україні ***Івана Вернета*** (друга половина XVIII — початок XIX ст.) — приятеля Г. Сковороди, який був учителем у Харкові. Зі статтями етнографічного змісту виступав згадуваний О. Склобовський. А як редактор «Украинского журнала» вже в одному з перших номерів цього видання він висловлював жаль, що серед запропонованих статей мало таких, що стосуються України. Нагадує, що кожному, хто любить свій край, повинні бути небайдужими «відомості історичні, топографічні й інші види описів, зображення характерів, звичаїв, побуту, привичок, занять, розваг, навіть збір малоросійських пісень і пояснення до них» [36, ч. 2, с. 151—152]. Радить місцевим авторам, щоб віддали перевагу «заняттям цими предметами» перед писанням віршами чи прозою чогось такого, що вже тисячі раз викладено в книгах [36, ч. 2, с. 151—152].

На ґрунті згаданого захоплення світовим і російським красним письменством у духовність викладачів і студентів Харківського університету входила й українська література, зокрема в особі таких її визначних представників, як Г. Сковорода й І. Котляревський, а далі й талановитих харків'ян ***Григорія Квітки-Основ'яненка*** (1778—1843) і ***Петра Гулака-Артемовського*** (1790—1865). Останні стали продовжувачами на харківському ґрунті українського літературного руху, започаткованого знаменитим полтавцем.

А ще перед Г. Квіткою-Основ'яненком і П. Гулаком-Артемовським у Харкові, зокрема в журналі «Харьковский Демокрит» (1816), друкувалися вірші українською мовою («Пісня сімейству», «Від'їзд студента на учительство в Олешки», «Жартівлива пісня» та ін.) вихованця Харківського університету і згодом його доктора «изъящных наук» згаданого В. Масловича. В «Украинском вестнике» були опубліковані твори П. Гулака-Артемовського «Пан та собака», «Супліка до Грицька К[вітк]и» з україномовною припискою про те, як треба читати і вимовляти українські слова (1818), «Солопій та Хівря, або горох при дорозі», «Писулька до того, котрий що Божого місяця українського гінця по усіх усюдах розсилає», «Тюхтій та Чванько», «Дещо про того Гараська» (1819).

Таким чином на сторінки російськомовних харківських часописів пробивалося і українське слово, літературну повносилість якого переконливо рекомендували вже не тільки «Енеїда» І. Котляревського, але й талановиті байки П. Гулака-Артемовського. Стихія української мови вривалася багатьма своїми елементами (лексичними, фразеологічними, пісенними та ін.) в російськомовні тексти харківських видань. Твори українською мовою викликали задоволення читачів, їх рекомендували друкувати більше [39, с. 45].

Відомий український і російський літературознавець Ілля Айзеншток аргументовано стверджував: «У цей час у Харкові дуже часто, — набагато частіше, ніж в подальшому, через двадцять п'ять — тридцять і більше років, — можна було чути на вулицях, в домашньому побуті українську мову, народну пісню, спостерігати старовинні українські звичаї.

Українська мова, українська пісня були в широкому вжитку в побуті харківської інтелігенції, багатьох

професорів Харківського університету. Любов до України, до всього місцевого, українського захопила навіть великоросів, що жили в Харкові» [1].

У цьому зв'язку в тогочасних харківських журналах озвучується і питання української мови як культурного чинника. Всупереч офіційному ігноруванню цієї мови О. Левшин у згадуваних «Письмах из Малороссии» (1816) з захопленням говорив про її літературні й наукові можливості. Патетично наголошував, що якщо «генії тутешнього краю звернуть на неї увагу і розвинуть її... тоді малоросіяни в славі своїх наукових творів, дуже можливо, будуть змагатися з освіченими народами Європи» [34]. На потребу поважного ставлення до української мови вказував у своїх виступах П. Гулак-Артемовський. Він критикував водевіль князя Шаховського «Козак-стихотворець» за незнання українського життя і народної мови. У згадуваній приписці зазначив з цього приводу: «...Хто чого не тямить, то нехай і не тика туди носа; нехай, я ж кажу, вибачайте, з дурною головою в дім не лізе» [35, № 12, с. 365]. Проти поганої і покрученої мови цього водевіля виступав і Є. Філомафітський [39, с. 43].

На необхідності пізнання мови свого народу наголошував О. Склабовський у статті «О пользе и цели поэзии»: «Вивчіть насамперед свою батьківську мову, пізнайте її достоїнства, познайомтеся з її творцями...», — писав він [36, № 3, с. 177]. Тут мовиться про рідну мову взагалі, але на місцевому харківському ґрунті ці слова сприймалися і як апеляція стосовно мови найближчого навколишнього середовища — української.

Незабаром до аргументації на користь української мови приєднаються голоси романтиків, які проголосять втіленням її високих достоїнств і можливостей мову усної народної словесності, зокрема пісенності. Слід зазначити, що в харківському літературному середовищі вже з середини другого десятиріччя XIX ст. помітний вплив ідеології і практики романтизму. Так у статті Р. Гонорського «Нечто о нашей живописной прозе и о нынешнем состоянии русской словесности вообще» [34] мовиться про те, що стара російська просвітительська і сентиментальна література, представлена ***Александром Шишковим*** (1754—1841) і ***Ніколаєм Карамзіним*** (1766—1826) та їхніми послідовниками віджила свій вік, тому повинна поступитися новій літературній школі, основаній на правилах «здорового смаку» і прикладах старини та новіших часів[3]. З контексту цієї думки видно, що йдеться про новочасний літературний напрямок, який уже заявив себе у Європі, — романтизм. Автор статті віддає йому повну перевагу.

Вплив романтизму помітний і в згадуваній статті І. Кульжинського «Деякі зауваги стосовно історії і характеру малоросійської поезії», що була надрукована в харківському «Украинском журнале» 1825 р. Особливо в тих місцях, де автор говорить про високі достоїнства української мови, засвідчені багатством і красою народних пісень та «Енеїдою» І. Котляревського, де закликає читачів записувати поширені серед простолюддя пісні і присилати йому, робить спробу розглядати змістові і поетичні їхні якості. Тут І. Кульжинський згадує і про пов'язаність з народною пісенністю творчості Семена Климовського, Григорія Сковороди й Івана Котляревського.

Отже, навіть на основі цих заміток можна констатувати:

1. З заснуванням університету в Харкові вже в перші десятиліття XIX ст. тут розгорнувся активний інтелектуальний і творчий рух, в якому зазначилася низка науково і літературно обдарованих постатей — ініціаторів місцевої журналістики і континуаторів наукової та літературної діяльності.

2. У різні ділянки цієї діяльності органічно вживлювався український елемент, вплив навколишнього середовища, що, попри офіційні русифікаторські тенденції, ставав чинником духовної аури Харкова. Українська тема, українська мова харківських публікацій знаходила співчуття і підтримку в колах місцевого панства, яке походило, здебільшого, з колишніх старшинських козацьких родів, було вже значною мірою зросійщеним, але ще не цілком втратило свідомий чи підсвідомий зв'язок з рідним етнічним ґрунтом, особливо на рівні традиційності.

Автори цитованої історії Харківського університету слушно констатували, що наростаючий український струмінь духовного життя Харкова того часу відповідав інтенціям живого в місцевому суспільстві почуття прив'язаності до рідної мови і народу [3, с. 113]. Один з таких почитателів рідного, наприклад, писав: «С сердечным удовольствием читаю

[3] За передруком цієї статті [39, с. 189—192].

многие пьесы в «Украинском вестнике»: старинные известия о родной стороне и самые маловажные должны бать каждому милы, если он не болван деревянно-иностранный...» [41, с. 108].

Мабуть не безпідставною є думка дослідника, що посилення українського духу, виходу української мови на сторінки харківських періодичних видань були однією з причин спрямованих проти них офіційних санкцій, їхньої недовговічності, зокрема заборони «Украинского вестника» [39, с. 50].

3. У харківському інтелектуальному середовищі найраніше в Україні були сприйняті і задіяні романтичні тенденції культурного розвитку.

Все це разом дає окреслення тих реальних суспільно-культурних передумов й ідейних чинників, на ґрунті і під впливом яких у другій половині 20-х років виник гурток, який започаткував т. зв. «школу харківських романтиків» й ініціював розгортання цілеспрямованої збирацької та дослідницької фольклористичної роботи.

Гурток Ізмаїла Срезневського

Гурток склався зі студентів університету, яких ще під час навчання в харківському «пансіоні» (приватній середній школі) зблизили спільні зацікавлення красним письменством і його новочасними романтичними віяннями в Росії і на Заході. Промотором гуртка став енергійний і талановитий син професора красномовства і поезії Харківського університету ***Івана Срезневського*** (1770—1819) ***Ізмаїл Срезневський*** (1812—1880) — майбутній визначний учений-славіст, професор Харківського і Петербурзького університетів, академік Петербурзької Академії наук.

Закінчивши в 1826 р. пансіон і вступивши на етико-політичний (властиво, юридичний) факультет, Ізм. Срезневський і його найближчі товариші Іван Розковшенко, брати Орест і Федір Євецькі, Опанас Шпигоцький, Осип Джунковський, розвивають свої зацікавлення романтичною літературою власними поетичними спробами і перекладами з інших літератур. Їхні особисті і ділові творчі зв'язки не перериваються й після закінчення в 1829 р. університету та від'їзду з Харкова на працю в різних місцях Росії.

За характером інтересів і занять — це типові угруповання, які особливо на ранньому етапі романтизму були поширені в Західній Європі і Росії. Прикладом можуть бути гейдельбергський гурток німецьких романтиків з Клементом Брентано і братами Грімм, гурток «Арзамас», до якого належав і молодий Олександр Пушкін, польські товариства фломатів і філаретів з Адамом Міцкевичем у Вільно в кінці другого — на початку третього десятиріч XIX ст. та ін.

Як типове романтичне явище представляють гурток І. Срезневського і видані ним у Харкові 1831 р. «Украинский альманах» і два випуски альманаху «Утренняя звезда» (Харків, 1833, 1834). Специфічною характерною рисою харківського гуртка романтиків було те, що, за словами дослідників, любов до літератури була поєднана в них з «прагненням вивчати Україну» [3, с. 96], і особливо співчутливо сприйняте ними романтичне звеличення фольклору як високого зразка поетичної творчості, основи і головного джерела оновлення і творення національної культури.

Як хронологічно найраніше угруповання романтиків в Україні і головно як літературне явище гурток Ізм. Срезневського вже має досить докладне висвітлення, зокрема у відомих працях Агапія Шамрая «Харківська школа романтиків» (т. 1—3, Харків, 1930), його окремих розвідках [42, с. 31—53; 43] та в низці дослідницьких публікацій інших авторів[4].

Очевидна річ, що всі автори, пишучи про романтизм Ізм. Срезневського і його товаришів, не могли залишити поза увагою таку вельми характерну прикмету цього гуртка, як активне зацікавлення фольклором і фольклоризм їхніх літературних занять. Усе ж наголос зазвичай робився на цьому останньому, а іпостась гуртка Ізм. Срезневського як явища в процесі становлення української фольклористики, як одного з істотних осередків її на цьому етапі залишалася недостатньо з'ясованою.

Чи не найдокладніше фольклористичний аспект діяльності харківського гуртка, зокрема його лідера Ізм. Срезневського, висвітлений у третьому томі «Истории русской этнографии» О. Пипіна, присвяченому українській фольклористиці [26, с. 88—106], у названих працях А. Шамрая і в збірці досліджень Б. Кирдана про українських фольклористів (зокрема Ізм. Срезневського) XIX ст. [14]. Порів-

[4] Вкажу тут головно новіші праці, в яких дається осмислення початку українського романтизму [6; 16].

няно з тим, що було сказано на цю тему, в наступні десятиліття і по сьогодні включно додано на загал небагато і то стосовно лише окремих питань.

Найбільшою мірою щось нове до розпрацювання цієї теми могли б принести напевно поглиблені студії над відповідними архівними матеріалами, зокрема із спадщини Ізм. Срезневського в Петербурзі. Оскільки такої можливості зараз у нас немає, постараємося тут зібрати і узагальнити головно з історико-фольклористичної точки зору той дотичний до гуртка Ізм. Срезневського фактологічний та інтерпретаційний матеріал, який міститься в наявних публікаціях з наголосом на питаннях, які потребують додаткової уваги.

Важливе інспіруюче значення в ґенезі і розвитку фольклористичних зацікавлень і спеціально уваги до українського фольклору в гуртку молодих харківських романтиків мали, без сумніву, видання збірників («Опит собрания старинних малороссийских песней» М. Цертелєва (1819) і, особливо, «Малороссийские песни» М. Максимовича (1827). Згадки про ці публікації і їхній вплив зустрічаємо в різних працях і листуванні членів гуртка Ізм. Срезневського. «Очевидно, — зазначає А. Шамрай, — збірка Максимовича зробила найбільше враження на членів гуртка, бо ім'я його було прапором, під яким вони починали свою працю. Оптимістично настроєний О. Шпигоцький в листі від 9 травня 1832 р. писав до Срезневського під враженням відомостей про приготування першого випуску «Запорожской старины»: «Порадуйся случаю, воспользуйся случаем — вот перед тобою *Максимович*: довольно одного слова, одного имени...» [42, с. 28].

У передмові до першої частини «Запорожской старины» Ізм. Срезневський засвідчує добре знання цих видань і розуміння їхнього важливого значення для пізнання пам'яток української народної культури та представляє свою працю як продовження починань своїх попередників на цьому полі, особливо М. Максимовича [13, с. 15, 17, 20].

До чинників, що впливали на зацікавлення юного Ізм. Срезневського і його товаришів фольклором взагалі і українським зокрема, належала і польська романтична література, особливо та її частина, в полі уваги якої була українська тема. За словами дослідника, Ізм. Срезневський «разом зі своїми товаришами — ровесниками і дещо молодшими приятелями — Корсуном, Боровиковським, Метлинським, Костомаровим — рано ознайомився з польською мовою і літературою, з деякими працями польських учених з польської історії та слов'янської старовини і древностей (кн. Потоцького, Нарушевича, Раковецького, Чацького, Мацейовського, Вуйціцького й ін.), сильно захопився Бродзінським, Міцкевичем й іншими польськими поетами, особливо так званої Української школи (Богд. Залеським, Сев. Гощинським, Ант. Мальчевським) [18, с. 2].

Одначе, мабуть-таки, найбільш впливовим було українське довкілля Харкова, на що слушно вказував О. Пипін: «У ті роки, коли Срезневський проходив свою університетську школу, саме навколишнє життя було переповнене відгомоном малоруської старовини. Ще жило багато історичних спогадів; епічна поезія бандуристів і багата лірика ще були в повному розквіті; малоруські звичаї зберігалися не тільки в селянстві, але й у середньому класі і в побуті українських поміщиків; в колі людей старшого віку ходила по руках малоруська книжна старовина, літописи й інші історичні пам'ятки, і із їхніх рук ці пам'ятки починали переходити в руки нових освічених людей, які згодом вивели їх в літературний світ» [26, с. 90—91].

Ця потужна українська стихія своєю атракційністю істотно позначилася на формуванні молодого Ізм. Срезневського. Уродженець російської глибинки (м. Ярославль) в сім'ї корінних росіян, він двомісячним немовлям опинився в Харкові, куди його батько Іван Овсійович приїхав у 1812 р. для праці в університеті. Українські впливи спричинилися до того, що він з дитинства захопився «Малороссиею», особливо у виразі її усною народною словесністю. У згадуваній передмові до першого випуску «Запорожской старины», датованій 1833 р., він зазначив, що, усвідомлюючи важливість «памяток поезії запорозької», він після «семилітньої праці» з допомогою «багатьох осіб», які сприяли йому, «встиг зібрати досить значну кількість як дум і пісень, так і іншого роду переказів» [13, с. 17].

Ці слова вказують, що вже від 1826 р. 14-літній учень пансіону займався записуванням українських пісень і дум, і що в цьому йому допомагало багато осіб, які «пошанували» ці заняття «своїм сприянням» [13, с. 17]. Отже, виходило б з того, що, крім названих найближчих друзів Ізм. Срезневського,

його гурток охоплював своїм впливом і значно ширше коло осіб, принаймні і тих, що співчували і сприяли в його заняттях. Далі додамо ще деякі імена цих постатей.

Мабуть ще в університетський час виникла і так звана «українська скриня», чи «скарбниця» Ізм. Срезневського — своєрідний фонд, де складалися і групувалися зібрані матеріали. До цієї скрині члени гуртка й, очевидно, їхні наближені до нього особи продовжували надсилати записи і після закінчення університету. Це переконливо показує збережене листування.

Сам Ізм. Срезневський принагідно робив свої записи в Харкові чи, можливо, під час спорадичних виїздів за місто до друзів чи знайомих. Відомо, що в Харкові він записав від зайшлих словаків-гендлярів збірочку словацьких пісень, яку невеличкою книжечкою видав у Харкові в 1832 р. [18][5].

Особливо ж фольклористично-збирацька робота Ізм. Срезневського розгорнулася під час праці домашнім учителем у поміщиків Подольських у маєтку Варварівка Катеринославської губернії поблизу Дніпрових порогів, де він зустрів живих носіїв пам'яток запорозького славного минулого, слухав їхні оповідання і фанатично записував пісні і думи. Захоплення від безпосереднього зіткнення з запорозьким краєм, його людьми і усною народною поезією відлунюють у листах Ізм. Срезневського, писаних до матері з Варварівки. Уже в одному з перших листів — від 5 серпня 1832 р. він писав: «Я дуже радий, що поїхав у Варварівку. Не знаю, як буде мені житися, але що я назбираю безліч, цілу безліч для своєї *української скрині*, то це така правда, як 2 × 2 = 4. Навіть самі діти (учні. — *Р. К.*) мені задоволено допомагають. Скажу більше: України не можна належно пізнати, не будучи в цих місцях, не можна порядно пізнати запорожців, не побувавши на порогах»[6]. Нотує, що мимоволі заспівав українську пісню «Ой ревнули корови, край порога стоя» [43][7].

У листі від 7 грудня того ж року з задоволенням зазначав, що, переглядаючи «купи» своїх записів, переконався в значному поповненні своєї «української скрині». Констатує також, що збільшилося його зібрання словацьких пісень, «...оскільки до нас у село два рази заходили словаки — розуміється, я не пропустив нагоди» [43, с. 210].

У наступному листі — від 16 грудня інформував: «Останнім часом я займаюся збиранням переказів про запорожців. В неділю чекаю в себе старця-балакуна, котрий повинен багато розказати» [43, с. 211].

24 лютого 1833 р. писав: «Завтра неділя: їду з Олексієм Івановичем (сином Подольських. — *Р. К.*) на Ворону (хутір. — *Р. К.*). Там живе 97 літній старець Гречка. Він був запорожцем, знає багато важливих невідомих історій, подій. Буду розпитувати; а Катерина Романівна (поміщиця Подольська. — *Р. К.*) обіцяла покликати волошку і записати від неї молдавські пісні з перекладом» [43, с. 214]. 27 лютого 1833 р.: «Я тепер, матусю, старовину запорозьку знаю, як своє власне життя. Мало-помало і зібрав відомостей дуже багато. Особливо поміг мені Гречка, про якого я писав Вам у попередньому листі. Годин п'ять провів я минулої неділі на Вороній, все розмовляв зі стариком, і почув, і довідався дуже багато. Гречка був сам запорожцем і всьому наочним свідком. Жаль, що йому іноді зраджує пам'ять, Але в такому разі, я звертаю на це його увагу, він пригадує, поправляє свої помилки і виходить налад... Події за його пам'яті розповідає надзвичайно докладно і, що найцікавіше, *по-своєму*, як запорожець, з його віруваннями, з його політичними поглядами. Живий пам'ятник минулого!» [43, с. 215].

15 березня 1833 р.: «Днями у мене була руїна запорозька, старець років 80, бандурист. Багато я його розпитував, багато дізнався. Записав декілька дум і пісень старинних. Тепер, матусю, я знаю Запорожжя не гірше як азбуку... Одначе не перестану займатися. Праця моя, майже семилітня, не повинна залишитися незакінченою або без користі. Почну з того, що акуратно перепишу начисто все своє зібрання. Купа буде порядна» [43, с. 217].

У листах з Варварівки обговорюються питання, пов'язані з виданням у Харкові першої частини «Запорожской старины» і підготовкою другої. Йдеться про участь Ізм. Срезневського в альманасі «Утрен-

---

[5] На цей факт вказує біограф Ізм. Срезневського В. Ламанський у названій нами праці. Він зареєстрований і в [2, с. 24].

[6] Листи Ізм. Срезневського до матері О.І. Срезневської [43, с. 202]. Підкреслення наше, тут і далі переклад з російської мій. — *Р. К.*

[7] Це, мабуть, варіант пісні у збірнику М. Максимовича 1827 р. під номером XX (с. 29).

няя звезда», дві книжки якого вийшли в Харкові в 1833 і 1834 рр. Підтримуються зв'язки з членами гуртка, зокрема стосовно їхньої участі у нових видавничих проектах.

А ще перед тим Ізм. Срезневський разом з Ів. Розковшенком видали в Харкові 1831 р. «Украинский альманах» і подали до цензури датований тим же роком альманах «Эфемериды», який не вийшов[8]. Окрім літературних текстів, в обох цих працях помітне місце займають фольклорні матеріали: «Малороссийские песни» (с. 88—92, 106—111) і «Малороссийские думы» (с. 119—131) в «Украинском альманахе»; «Малороссийские песни» (с. 76—83) і «Малороссийские загадки» (с. 84—86) в «Эфемеридах». Разом 24 ще надруковані на той час українські пісні і варіанти та 20 загадок з приміткою про продовження цих публікацій в наступній книжці. У примітці до добірки українських пісень в «Украинском альманахе» зазначено, що четверту і шосту пісні редакція одержала від І.Г. Кульжинського [33, с. 109]. Чиї записи інших пісень, — не вказано.

У розділі дум з позначкою «Доставлены И.И. Срезневским» [33, с. 119] подано тексти двох дум: 1) «Про Олексія Поповича — «Ой близь Чорного моря, на каменю біленькому, там сокол ясненький жалобненько квилить, проквиляє», 2) Про втечу трьох братів з Азова — «Ой, то не сиві тумани вставали То с города Азова три брата с тяжкої неволі турецької втікали». Варіанти цих творів були вміщені вже у збірнику М. Цертелєва. Але записи Ізм. Срезневського, за словами дослідниці Катерини Грушевської, повніші і досконаліші від його попередника [8, с. XXXV—XXXVI].

Фольклорна тема присутня в обох альманахах і в іпостасі літературної трансформації творів, тем і мотивів усної народної словесності. Це, зокрема, надруковані в українському альманасі вірш Левка Боровиковського «Козак» з підзаголовком «(Подражание народной песне)» — «Не стаями ворон літає в полях, Не хліб сарана витинає» [33, с. 62—65], «Малороссийская баллада» («По долині, ген тумани, по долині сиві») Опанаса Шпигоцького [33, с. 65—73], уривок оповідання «Гаркуша» — про відомого розбійника, що діяв на Гетьманщині і Слобожанщині в 70-х роках XVIII ст., зітканий з народних оповідей [33, с. 81—87]. В «Эфенеридах» — це переклади богемських і молдавських пісень, оповідання А. Хиждеу за молдавськими народними переказами.

Генетичний зв'язок з фольклором мають, вочевидь, вірші Ізм. Срезневського «Молдавские песни» («Красавица ласточка» і «Ой, вы слуги мои!..») [33, с. 26—28]. Про те, що він цікавився молдавським фольклором, свідчить і наведена згадка в листі до матері «про волошку» (молдаванку), від якої з допомогою поміщиці Подольської сподівався записати молдавські пісні з перекладом.

У контексті загальних фольклористичних зацікавлень молодого Ізм. Срезневського, а не просто як випадковий епізод, прочитуються і згадувані факти про його записи словацьких пісень у Харкові і Варварівці та видання збірки цих записів [27]. У примітках цього видання наведено дві українські пісні: «Снився дівчинонці дивненький сон, снився коханій чудненький сон...»; «Дівчинонько молодая, люби мене молодого! — Ой рада б я любити, боюсь брата, буде бити» [2, с. 24]. Можливо, що записи цих пісень належать самому Ізм. Срезневському або комусь із його гуртка.

Отож, можна сказати, що вже в перших публікаціях Ізм. Срезневського його ім'я засвітилося і в пов'язаності з фольклором. Щодо інших членів його гуртка, то вони здебільшого фігурують у названих альманахах з 1841 р. як автори літературних творів — віршів чи перекладів з інших літератур (І. Розковшенко, О. Шпигоцький). Хоча відомо з різних згадок, зокрема в листуванні, що майже всі вони займалися збиранням фольклорного й етнографічного матеріалу. У листах І. Срезневський настійно нагадував своїм друзям про «обов'язок» постачати його «українську скриню» всім, що стосується «Малоросії» [30, с. 5].

І треба сказати, що ця зорієнтованість на поповнення «української скрині» І. Срезневського спричинилася певною мірою до знеособлення результатів збирацької роботи інших членів його гуртка і прихильників. Знаємо, що син поміщика села Щеповка Лебединського повіту на Харківщині ***Іван Васильович Розковшенко*** (1809—1889) поєднував юнаць-

[8] На основі аналізу збереженого в архіві колишнього Московського цензурного комітету рукопису «Эфемерид» опубліковано нещодавно спеціальне дослідження з додатком тексту цього альманаху і обширних коментарів: 15, с. 23—66; 45, с. 67—93 (коментарі, с. 94—124).

ке захоплення романтичною літературою і власну поетичну та перекладацьку практику зі збиранням українських пісень, особливо під час перебування в рідному селі, що свої записи він висилав другові Ізм. Срезневському. Про це свідчать згадки в їхньому листуванні. І в непоодиноких місцях «Запорожской старины» нотується участь І. Розковшенка в цьому виданні. Але поки що немає можливості конкретно окреслити його збирацький доробок[9].

Винятково цінну інформацію про членів гуртка Ізм. Срезневського і їхню задіяність до фольклористичної збирацької роботи містять оперті на матеріалах архіву батька праці Всеволода Ізмаїловича Срезневського. Зокрема, в статті «Про збирачів українських пісень. З гуртка І.І. Срезневського на початку 1830-х років» [12, с. 76—82] він повідомив про збережений в «Українській скарбниці» І.І. Срезневського збірник пісень з назвою «Собрание памятников украинской народной словесності. Книга первая. Часть 1-я. Песни». Рукопис містить 142 пісні, переписані Ізм. Срезневським із власних його записів і його товаришів та інших осіб. На основі аналізу тексту цього рукопису автор статті доходить висновку, що він постав ще до першого випуску «Запорожской старины» — не пізніше 1832 р. [12, с. 76].

Найважливішим є те, що майже при всіх записах позначено місце, де вони зроблені, а при багатьох (92) вказано імена записувачів. Крім того, на обкладинці подано перелік учасників збірника з зазначенням кількості поданих пісень кожним з них. Це дає можливість хоча б приблизно встановити склад помічників Ізм. Срезневського у збиранні українських народних пісень і ступінь їхньої активності на цьому полі.

Перше місце тут належить І. Розковшенку. У збірнику значиться 20 пісень його запису. До збирання народних пісень він залучив і свою сестру ***Надію Василівну Розковшенко***, їй належить 13 записів пісень.

Активними співробітниками Ізм. Срезневського були згадані брати ***Орест*** і ***Федір Степановичі Євецькі***. У рукописі збірника зазначено 12 пісень Ореста і шість пісень Федора. Відомо, що після закінчення Харківського університету вони працювали як державні службовці в різних місцях російської імперії, в тому числі на Кавказі та у Варшаві. О. Євецький — автор статей з історії України, про Г. Сковороду, праці «Статистичний опис Закавказького краю» (1835), а Ф. Євецький надрукував у 1842 р. один з перших оглядів нової української літератури, в якому мовиться про творчість І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, Л. Боровиковського, К. Тополі, В. Забіли, згадується Т. Шевченко. Обидва характеризуються як українські фольклористи і етнографи. Однак, з доробку в цих ділянках відомі лише: невелика публікація О. Євецького українських загадок [22, с. 151—154] і стаття Ф. Євецького про українські історичні пісні і думи з низкою текстів, взятих, як зазначив автор, зі збірника «Pieśni ludu ruskiego w Galacyi» Жеготи Паулі (Т. 1, 2, Львів, 1839, 1840) [10, с. 65—93].

Водночас у вступі і в непоодиноких місцях тексту «Запорожской старины» І. Срезневський покликається на допомогу своїх друзів і знайомих в зібранні і підготовці до друку матеріалів цього видання. У кінцевій частині приміток до вміщених у першому випуску «Запорожской старины» пісень і дум І. Срезневський наголошує, що «багато-чим» він завдячує Федорові Євецькому, «котрий, прекрасно знаючи українську мову», з дружнім почуттям пояснював йому «багато незрозумілих виразів, і постачав місцевими переказами» [13, с. 129].

На основі архівних джерел Вс. Срезневський констатує, що брати Євецькі доставили Ізм. Срезневському «масу пісень, казок, прислів'їв, описів обрядів», що «листи Ореста Євецького, можна сказати, переповнені цими матеріалами» [30, с. 5]. Той же автор вказує, що, як видно з листа до Ізм. Срезневського від 25 квітня 1830 р., — О. Євецький вислав адресатові зшиток з записами народознавчих матеріалів.

Інформуючи про збереженість цього зшитка в «Скарбниці», Вс. Срезневський подає його зміст: 1) «Предрассудок малороссиян» (о дне св. Панте-

[9] І. Розковшенко — один з найдіяльніших членів харківського гуртка романтиків, ініціатор і головний помічник Ізм. Срезневського у підготовці і виданні «Украинского альманаха», у ньому вміщено 5 його віршів і сцена з комедії «Провинциалы». Писання невисокого літературного рівня друкував у петербурзьких і московських журналах. Він автор віршового перекладу трагедії В. Шекспіра «Ромео и Джульета», опублікованого в 1839 р. в журналі «Библиотека для чтения» (т. XXXIII. — № 4. — Отд. 1. — С. 81—228) і в 1861 р. виданого окремою книжкою.

леймона 27 июля), 2) «Пословица малороссийская», 3) «Поверие малороссиян» (о ведьмах), 4) и 5) «Песни (поч.: «Ой чий же сей двір...», «Ой казали вражі люди...», 6) «Суеверие», 7) «Пословицы», 7) и 9) «Поверя», 10) «Еще нечто о ведьмах», 11) «Малороссийские песни», 12) «О правой середе» («переполовение»), 13) «Еще одно суеверие малороссиян» (обычай сажать или сеять в великую субботу) и 14) Анекдоты: 1. «Гаркуша», 2. «Характер еврея» [43, с. 35].

У листі О. Євецького від 30 травня 1830 р. є згадка про його опис українського весілля («Малороссийская свадьба») і про повість «Ведьма» [43, с. 35]. Порівняння оповідання «Гаркуша» з текстом цієї назви в «Украинском альманахе» підтверджує припущення, що криптонім «N/N», яким підписана ця публікація, належить О. Євецькому.

До близьких приятелів і членів гуртка Ізм. Срезневського належав український поет-романтик ***Опанас Григорович Шпигоцький***. Уже в університеті він заявив себе як автор двох українських переспівів із «Кримських сонетів» Адама Міцкевича, надрукованих 1830 р. у журналі «Вестник Европы» (№ 9. — С. 51—52). Після закінчення університету потреба змусила його податися на працю в Москву. Але підтримував зв'язки з Харковом. В «Украинском альманахе» (1831) вміщені його вірш «Малоросийская баллада» і під заголовком «Мария» український переспів початку першої пісні поеми О.С. Пушкіна «Полтава» та вільний переклад уривка з «Конрада Валленрода» А. Міцкевича, які своїм стилем і поетичною мовою виявляють тісний зв'язок з українською фольклорною, зокрема народнопісенною, поетикою.

Присутність у рукописному збірнику Ізм. Срезневського записів О. Шпигоцького трьох українських пісень засвідчує його участь у їх збиранні. Якою мірою і наскільки результативно — без спеціального дослідницького пошуку сказати важко. Очевидно, що при своїй гарячій любові до України і всього українського він не залишався поза цією збирацькою українознавчою роботою, якою займались інші його товариші — постачальники «української скрині» Ізм. Срезневського.

Працюючи вже більше року коректором університетської друкарні в Москві, О. Шпигоцький з великою радістю вітав появу «Украинского альманаха». У листі від 14 вересня 1831 р. писав Ізм. Срезневському: «Сердечно благодарю тебя за привет на родном мне языке. Жаль только, что у тебя не так чист: малорос[сийский] дух не везде соблюден; впрочем поздравляю тебя со значительными успехами...». Маючи на увазі вихід альманаху, продовжує: «В каком я восторге! На постылой Московщине мне добрая доля судила увидеть украинца. Как все воспоминания Харкова слились в нем одном, моем ненаглядном. Какие надежды он, чаровник, вселил в грудь мою! Как сладко мечтать о славе нашей Украины, родной матери моей! О друг мой, Ревнуй, ревнуй о пробуждении малороссийского гения и верь мне: твои труды будут оценены... Работай в тиши, в глуши, и пламень духа, всегда стремящийся быстро, прокрадется, прожжет сам завесу безвестности и, вспыхнув, разольет румяное зарево, венок твой, венок твоему самоотвержению для славы тебя питающей и поящей Украины. Миновалось ее козакование на полях бранных; не полагать уже козаку меча свого на весы судеб; закозакуе же он тепер на полях сладкого песнопения...» [43, с. 241].

Наводжу ці рядки, оскільки вони не тільки розкривають світоглядну позицію О. Шпигоцького, але й добре озвучують присутність у діяльності гуртка Ізм. Срезневського українського патріотичного наставлення, прагнення хоча б у Слові виразити пам'ять про героїчне минуле України. У цьому зв'язку й «українська скриня» Ізм. Срезневського, пошуки, збір, описи пам'яток української старовини, зацікавлення рукописними козацькими літописами, в тому числі й «Історією русів», яка поширювалася в списках, записи творів усної народної словесності, описи звичаїв і обрядів мали далеко не антикварний характер, і не лише модну романтичну спонуку, а набагато глибшу й істотнішу ідейну основу. Вони поєднувалися з відстоюванням самобутності української мови і утвердження права розвитку нової української літератури цією мовою.

Зацікавлення фольклором — органічна складова цього комплексу українознавчих і творчих аспірацій харківських романтиків. І це також одна з тих об'єктивних реальностей, яку не можна залишити поза увагою, розглядаючи харківську фольклористику того часу. Бачення і осмислення фольклору у тісному поєднанні з історичним, етнографічним, мов-

ним, літературним аспектами буття народу — характерна ознака романтичної фольклористики.

Серез збирачів українських пісень значиться у рукописному збірнику Ізм. Срезневського майбутній молдавський письменник і фольклорист ***Александр Тадейович Хиждеу*** (Хаждеу, Хаждец, Хаждець) (1811—1872). Син поміщика з Бесарабії, він навчався у Харківському університеті, закінчив його у 1830 р. У той час зблизився з гуртком харківських романтиків, займався збиранням українських пісень, до згаданого рукописного збірника Ізм. Срезневського подав сім своїх записів. Як про збирача фольклорного матеріалу згадує про нього Ізм. Срезневський у «Запорожской старине». Цікавився творчістю Григорія Сковороди, автор публікації «Три песни Сковороды» (Телескоп. — 1831. — Ч. VI. — С. 578—582) і розвідки «Григорий Варсава Сковорода. Историко-критический очерк. Отрывок первый (Телескоп. — 1835. — Ч. XXVI. — № 5. — С. 3—42; № 6. — С. 151—178).

У статті В.І. Срезневського про ранніх харківських збирачів народних пісень названий ***Олександр Іванович Покорський-Жаравко***, із записів якого Ізм. Срезневський увів до рукопису свого збірника 12 пісень, а також переписав копію з грамоти гетьмана Скоропадського. Але докладніших відомостей про цього збирача немає. Не зміг з'ясувати автор статті, хто були ***Іван Іванович Дяков***, якому належать 9 записів пісень; ***Іван Федорович Лисавицький***, у листуванні якого з Ізм. Срезневським (з 1830) мовиться про фольклорні матеріали. Лише як автори записів по одній пісні значаться в рукописі збірника студенти Харківського університету ***Ст. Мигрин***, який закінчив медичний факультет 1829 р.; ***В. Іванов*** — закінчив того ж року фізико-математичний факультет; ***П. Яхневич*** — закінчив словесний факультет 1830 р.; ***Я. Боженко*** — закінчив медичний факультет 1830 р.

Отже, рукопис збірника українських пісень, складений Ізм. Срезневським із записів його студентських друзів і знайомих на початку 30-х років, засвідчує вже чимале гроно молодих людей у Харкові, які більшою чи меншою мірою були задіяні до справи збирання народних пісень. І те, що ця справа вже мала характер не аматорського заняття, а певного цілеспрямованого культурного руху зі своїм організаційним модератором в особі Ізмаїла Срезневського.

Цікавим з цього погляду є і факт, що до збірника вніс Ізм. Срезневський і карпато-українську пісню з запису ***Юрія Івановича Венеліна*** (1802—1839) — відомого вченого-славіста, уродженця Закарпаття, та записи українських пісень згадуваного ***Івана Григоровича Кульжинського*** (1803—1884), який 1829—1832 рр. працював у Харківському університеті[10].

Таким чином, можна констатувати, що українознавчі, народознавчі, в тому числі й фольклористичні збирацькі заняття та дослідницькі аспірації гуртка Ізм. Срезневського захопили в свою орбіту вже на початковому етапі й непоодиноких осіб, які формально не належали до його членів. Одним з таких активних учасників цього руху був і талановитий український поет-романтик ***Левко Іванович Боровиковський*** (1808—1889).

Уродженець Полтавщини (с. Мелюшки Хорольського повіту, тепер Хорольського району), він походив з давнього козацького роду. Батько його мав невелике сільське помістя, в якому, як зазначав, «від колиски» опановував народну мову, вочевидь, і входив у світ усної народної словесності. Навчався у Хорольському повітовому училищі і Полтавській гімназії, а з 1826 р. — у Харківському університеті. Себто в той час, коли у ньому студіювали Ізм. Срезневський і члени його гуртка. Зблизився з ними на ґрунті захоплення романтичною літературою і зацікавленням українською старовиною та фольклором. Дещо раніше від них він виступив з низкою творів («Молодиця», «Маруся», «Подражаніє Горацію», «Два ворони» (з Пушкіна), «Фарис» (з Міцкевича), «Акерманські степи», «Гайдамаки (уривок з казки «Відьма»), надрукованих у журналі «Вестник Европы» у 1828—1830 рр. з криптонімними підписами. Вірш «Козак (Подражание народной песне)» в «Украинском альманахе» (1831) вперше підписаний його повним іменем «Лев Боровиковский».

Усі ці твори, в тому числі й переспіви з інших авторів, позначені сильним впливом фольклору, особливо його поетики. І взагалі вся творчість Л. Боро-

[10] Всі відомості стосовно рукописного збірника українських пісень Ізм. Срезневського і вміщених у ньому записів інших збирачів подаємо за вказаною статею Вс. Срезневського «Про збирачів українських пісень. З гуртка І.І. Срезневського початку 1830-х років».

виковського — цього найяскравішого українського поета-романтика дошевченківської доби — виявляє плідну й багатоаспектну пов'язаність з українським фольклором. На сьогодні в дослідницькій літературі це вже з'ясовано досить докладно [6, с. 224—239], чого не скажеш про дослідницьке висвітлення витоків цього творчого фольклоризму поета, його участь у фольклористичній роботі.

Вони, ці витоки, спільні і синхронні з діяльністю гуртка Ізм. Срезневського. Л. Боровиковський може й не належав до постачальників «української скрині» (про це не маємо жодних відомостей). Але він переживав ті ж настрої і робив те, що й Ізм. Срезневський та члени його гуртка. Як видно зі збереженого листування, був з очільником харківських романтиків у приязних стосунках. У листі від 19 листопада 1831 р. з Курська, де після закінчення Харківського університету в 1830 р. Л. Боровиковський працював учителем гімназії, він, дякуючи Ізм. Срезневському за присланий «Украинский альманах» і, вочевидь, відповідаючи на запрошення прислати українські твори для наступного випуску альманаху, жартівливо-сумно довірливо писав: «В холодной, но Святой Руси голой мой хохлацкий язык принужден надеть лапти; а Вы можете представить: как это неповоротливо и не по сердцу хохлу — Льву! — Оттого и хриплая Бандура моя замерзла. Замерзла Бандура? Замерзла — на многия Лета! И посему я не имею удовольствия доставить Вам желаемого...» [5, с. 207].

У двох випусках харківського альманаху «Утренняя звезда» (1833, 1834) творів Л. Боровиковського не було. Але в листі до Ізм. Срезневського від 24 вересня 1834 р. він вказує, що посилає на його бажання сім своїх українських віршів і просить знайти для них місце в альманасі. Тут же він інформує адресата і про свої фольклористичні й етнографічні заняття: «Слышком 6 лет я занимаюсь Малороссией, в словесном ее значении. Плодом этого есть: собрание, около 200, никем и нигде еще неизданных простонародных песен; более 1000 пословиц и поговорок малороссийских, значительное собрание поверий, суеверий, простонародных способов лечения болезней и пр. Местная раскошная поэзия народних песен, суеверный быт моих земляков — ленивых баловней плодородной голубонебой Украины, замысловатость поверий, суеверий — представляют богатое сокровище для Баллад, Легенд, Дум, это рудник нетронутый» [5, с. 208].

Ті ж приблизно відомості повторив Л. Боровиковський і в листі з Курська до М. Максимовича від 1 січня 1836 р. [5, с. 117—218]. Як можна судити з контексту подачі цих відомостей та логіки суджень в цих та інших листах Л. Боровиковського, в збиранні фольклорного й етнографічного матеріалу, він керувався не стільки народознавчими, скільки літературними інтенціями: показати на прикладі фольклорних текстів, особливо пісенних, високу художню вартість творів українською народною мовою і заперечити повторюваний погляд, що «на малороссийском языке, кроме шуточного, смешного — писать нельзя»[11].

Тому Л. Боровиковський декларує генетичну пов'язаність своєї творчості з народною традиційною культурою, фольклорними сюжетами, мотивами, образами, поетикою, звичаями, повір'ями тощо. Тому й у повідомленнях про групування, порядкування свого доробку його власні твори зазвичай подаються впереміш з фольклорними записами. Наприклад, у згадуваному листі до М. Максимовича: «Вот плоды трудов моих:

I. Собрание простонародных малороссийских пословиц и поговорок, числом более тысячи. Приведены в алфавитный порядок.

II. Басенки на малороссийском языке числом 250. Из них более 200 оригинальных, прочие — подражание Красицкому.

III. Простонародные малороссийские песни (еще нигде не изданные или варианты изданных). Числом около 150.

IV. Словарь малороссийского языка с показанием корней слов — буквы А, Б, В, Г».

І в подальшому переліку автор подає свої оригінальні твори і переклади разом з записами фольклорних текстів й описами етнографічних реалій. Додає: «Кроме того, я записывал суеверия, поверья, предания, способы простонародного лечения болезней и пр...». Зазначає: «Тепер я хотел бы начать издание кой-чего из сказанного запаса и начать баснями»[12].

[11] У листі до М. Максимовича: «Мнение ложно, якоби язык малороссийский способен только для выражения смешного и низкого» [5, с. 217].

[12] До речі, у листі до Ізм. Срезневського 24 вересня 1834 р. Л. Боровиковський писав, що довів свій словник до букви «К». [5, с. 210].

Згадані «басні» вийшли окремою книжкою щойно в 1852 р. (Байки і прибаютки. — Київ, 1852. — XII + 118 с.), виданою українським поетом і фольклористом Амвросієм Метлинським. Тільки деякі з них друкувалися раніше, зокрема, в альманасі «Ластівка» (СПб., 1841). Вони виявляють генетичну спорідненість з фольклором і навіть ті, сюжети яких запозичені від інших авторів, — з характером традиційного народного оповідання. Але на загал «байки» Л. Боровиковського — літературне явище, як і низка інших його творів, — яскравий плід романтичного фольклоризму.

А як же з його згаданими власне фольклорними й етнографічними записами? Частина з них була опублікована в різних виданнях. Так, в альманасі «Ластівка» вміщено за підписом Л. Боровиковського низку народних прислів'їв і приказок, упорядкованих за алфавітом (82) [19, с. 318—331] та загадок з відгадками (30) [11, с. 331—334]. У вступному слові до цієї публікації він зазначив: «Моя мати — Малороссия: вона мене голубила й годувала, і на все добре наставляла. Як щира дитина, я її слухав — і по вік не забуду, що вона мені говорила, як на все добре вчила — як з людьми жити, як на світі добре робити... Послухайте, миряне, хоч соту долю, що вона мені — мати рідній дитині — казала» [11, с. 331—334].

У закінченні іще додав: «Колись я вам землякам, скільки в мене є, — всі передам» [11, с. 331]. Згадка в передмові до відомого збірника М. Номиса (Матвія Симонова) «Українські приказки, прислів'я і таке інше» (1864), що в цьому виданні використано і записи Л. Боровиковського [38, с. III] та позначки при багатьох пареміях у цій праці скороченого прізвища записувача («Бор») дають підставу вважати, що поет справді передав цей свій доробок для обнародування. Що з нього використано — потрібне спеціальне дослідження.

Докладного вивчення вимагає і доля згаданої збірки Л. Боровиковського народних пісень — тих 200 чи 150 записаних ним ніким і ніде не виданих «простонародних пісень або варіантів». Опубліковані твори Л. Боровиковського, його «балади», «пісні», «думи» переконують, що він справді володів чималим народнопісенним «запасом», сюжети, мотиви, образи й поетичний досвід якого щедро використовував. Ось хоча б балада «Вивідка» у «Ластівці», — це, починаючи від перших рядків, майже цілком ідентичний з народною версією і поетикою переспів відомого пісенного сюжету: Сербин (козак) підмовляє дівчину отруїти її брата і повчає, як це зробити:

Стоять в полі дві ялини
На ялині дві гадини.
Вийди, Ганно, в поле рано:
Там ялину сонце пече,
А з гадини ропа тече.
Пригни спину під ялину.
Підстав, дівко, коновочку,
Під гадючу головочку [19, с. 26—27].

Балада «Розставання» у цьому ж виданні має підзаголовок «(з пісень)». Вона скомпонована у формі діалогу козака і дівчини, що розвиває тему розлуки закоханих і текстові партії якого мають у своїй основі відповідні народнопісенні мотиви. Починається народнопісенним паралелізмом:

Ой кряче ворон, негодоньку чує:
Щось козакови серденько віщує [19, с. 355].

Задіяність народнопісенної традиції в творчості Л. Боровиковського, повторюємо, має докладне висвітлення. Але якихось конкретних слідів публікації автентичних текстів записаних ним народних пісень не знаходимо. Щоправда, відомий дослідник історії української літератури Микола Петров зазначив, що декілька простонародних українських пісень із запису Л. Боровиковського подано у збірнику А. Метлинського «Народные южнорусские песни», виданому в Києві 1854 р. [24, с. 142].

Вважаючи цю згадку доволі вірогідною, тим більше, що була вона опублікована ще при житті Л. Боровиковського, пізніші упорядники його повного зібрання творів С. Крижанівський і П. Ротач попробували ідентифікувати тексти народних пісень запису поета. Оскільки в збірнику А. Метлинського при вміщених піснях подані позначки місцевостей, з яких походять записи, за назвами їх головних міст (Гадяч, Чернігів, Лубни і т. д.), то пісні з позначкою «Хорол» (тобто Хорольський повіт) віднесено до записів Л. Боровиковського — жителя цього повіту.

На цій основі виділено цикл весільних пісень (20) і передруковано в «Додатках» згаданого повного зібрання творів під заголовком «З фольклорних записів Л. Боровиковського» [5, с. 229—233; 263—264]. Одначе беззастережно прийняти цю логічну

пропозицію не дозволяють деякі моменти. *Перший:* Дякуючи в передмові до збірника всім, хто підтримав це видання своїми матеріалами і називаючи їхні імена, А. Метлинський не згадує Л. Боровиковського [21, с. X—XII]. Хоч, якщо б він користувався його збіркою, просто не міг цього не зробити. Був з Л. Боровиковським у приязних стосунках, цінив його як поета, два роки раніше (у 1852 р.) був видавцем і автором передмови першої збірки його творів («Байки й прибаютки»). Та й у пізніших своїх згадках і листах А. Метлинський прихильно відзивався про Л. Боровиковського. *Другий:* збірка записів Л. Боровиковського, як видно зі згадок, містила добірні тексти різножанрових народних пісень. То чому, маючи її в руках, А. Метлинський, крім весільних, не використав інших? *Третій:* Про участь народнопісенних записів Л. Боровиковського в збірнику А. Метлинського нічого не згадує М. Сумцов у розвідці, присвяченій цьому виданню [32, с. 1—18]. *Четвертий:* Згадка М. Петрова не має жодної аргументації.

Можна думати, враховуючи ці моменти, що в той час, коли А. Метлинський готував свій збірник, Л. Боровиковський уже не мав своєї збірки «простонародних пісень». Передав її (або й продав) в інші руки. Інакше він напевно не залишив би без уваги звернення А. Метлинського про підтримку його видання. Можливо, що ще в 30-х роках вона опинилася в руках того ж Ізм. Срезневського, який, переїхавши в середині 40-х на петербурзьку професорську посаду, завіз туди й свою «українську скриню» та інші українські матеріали. В тому числі й чималу частину рукописів поетичних творів Л. Боровиковського, які майже сто років пролежали в архіві Ізм. Срезневського, залишалися невідомими і були видобуті з нього щойно А. Шамраєм для згадуваного видання «Харківська школа романтиків» (1930) [17, с. 19]. Але А. Шамрай, хоч і відзначав велику роль фольклору у творчості Л. Боровиковського, його власне фольклористичним, і, ширше, народознавчим доробком не цікавився. У всякому разі, в його обширній розвідці про Л. Боровиковського це питання не заторкується [44, с. 84—124]. І така ж ситуація стосовно питання фольклористики Л. Боровиковського і в працях про нього наступних авторів.

Зрештою, і сам Л. Боровиковський, як видно зі збережених його листів, після 1840 р., хоч і звертається спогадами до літературної діяльності ще в час навчання в Харківському університеті[13], одначе або нічого не говорить про свій фольклористичний та етнографічний доробок, або лише загально згадує про матеріали («запас»), «относящиеся к простонародному малороссийскому быту [...]», дослідженню якого впродовж 20 літ присвятив свій дозвільний час[14].

У всякому разі результати цієї праці Л. Боровиковського над дослідженням «простонародної» української культури та побуту і на сьогодні залишаються занедбаним полем, власне, «невідомою землею». Нічого певного не можна сказати про його згадувані описи народних звичаїв, вірувань, фіксації з народної медицини, записи текстів фольклорних казок і переказів, укладення словника української мови. Є відомості, що останнім цікавився російський лексикограф і письменник Володимир Даль, який навіть звертався до директора Полтавської гімназії з проханням вислати копію цього словника; і що ця праця була надіслана до Петербурзької академії наук, але її подальша доля не відома [5, с. 259]. Все це речі, які стосуються ранньої української фольклористики, етнографії, лінгвістики і причетності до становлення цих українознавчих дисциплін талановитого поета-романтика, творчість якого великою мірою пов'язана з народною традиційною культурою. Все це потребує ретельних архівних дослідницьких пошуків і спеціального вивчення.

У науковій літературі слушно стверджується: «В діяльності Л. Боровиковського завжди сполучалася творчість поета-романтика і праця ученого-фольклориста, етнографа, філолога, лінгвіста» [17, с. 8]. Але саме оці сегменти його народознавчої праці й доробку залишаються в тіні.

Свого часу А. Шамрай писав про «виключно нещасливу долю... літературної спадщини» Л. Боровиковського та про «занедбаність» його постаті в нашій історико-літературній традиції [44, с. 84, 88, 92]. Якщо на сьогодні завдяки зусиллям того ж ученого та його наступників розкриття і вивчення літературної творчості Л. Боровиковського просунулося значно вперед, то стосовно його досліджень «простонародного малороссийского быта», яким, за його словами, при-

[13] Лист Л. Боровиковського до О. Кониського від 6 квітня 1876 р. [5, с. 220].

[14] Недатований лист Л. Боровиковського «В контору журнала «Москвитянин» [5, с. 224].

святив 20 років «дозвілля», наведена констатація А. Шамрая залишається цілком актуальною.

Народознавчі заняття Л. Боровиковського в цій ділянці досі не розкриті й не представлені належним чином у науці. Проте навіть на основі зазначених спорадичних згадок є підстави ствердити, що в своїх українознавчих аспіраціях він діяв у силовому полі гуртка І. Срезневського і був одним з найактивніших представників ранньої харківської фольклористики. Не знати, чи вдасться колись з'ясувати конкретний внесок у доробок цієї фольклористики кожного з членів гуртка, в тому числі й Л. Боровиковського. Але безсумнівною є певна причетність кожного з них до того знаменитого явища українського романтизму, яким стала «Запорожская старина» Ізмаїла Срезневського.

1. *Айзеншток І.* Петро Гулак-Артемовський / І. Айзеншток // Гулак-Артемовський П.П. Твори. — Київ : Дніпро, 1964. — С. 17.
2. *Андріївський О.* Бібліографія літератури з українського фольклору / О. Андріївський. — Т. 1. — Київ, 1930. — С. 24.
3. *Багалей Д.И.* Краткий очерк истории Харьковского университета за первые сто лет его существования (1805—1903) / Д.И. Багалей, Н.Ф. Сумцов, В.П. Бузескул. — Харьков, 1905. — С. 1—2.
4. *Березовський І.П.* Лукашевич Платон Якимович / І.П. Березовський // Українська літературна енциклопедія. — Київ, 1995. — Т. 3. — С. 236.
5. *Боровиковський Л.* Повне зібрання творів / Л. Боровиковський. — Київ : Наукова думка, 1967. — С. 207.
6. *Гончар О.І.* Українська література передшевченківського періоду і фольклор / О.І. Гончар. — Київ : Наукова думка, 1982. — С. 24—53.
7. *Горленко В.* Історія української етнографії (XII — середина XIX ст.) / В. Горленко, Р. Кирчів. — Київ : Поліграф Консалтинг, 2005. — С. 232.
8. *Грушевська К.* Збирання і видання дум в XIX і в початку XX віку / К. Грушевська // Українські народні думи. — Том перший корпусу. — Харків, 1927. — С. XXXV—XXXVI.
9. *Дей О.* Пісенне зібрання М.В. Гоголя / О. Дей // Народні пісні в записах Миколи Гоголя. — Київ : Музична Україна, 1985. — С. 154.
10. *Евецкий Ф.* Малороссийские исторические песни и думы, с примечаниями / Ф. Евецкий // Отечественніые записки. 1841. — Т. XV. — Отд. II. — С. 65—93.
11. Загадкы // Ластівка. — Санкт-Петербург, 1841. — С. 31—334.
12. Записки Історично-філологічного відділу. Українська академія наук. — Кн. XIII—XIV. — Київ, 1927. — С. 76—82.
13. Запорожская старина. Издание Измаила Срезневского. — Часть I. — Харьков, 1833. — С. 15, 17, 20.
14. *Кирдан Б.П.* Собиратели народной поэзии. Из истории украинской фольклористики XIX в. / Б.П. Кирдан. — Москва : Наука, 1974.
15. *Козярський Тарас.* Ефимери та химери: про альманах «Эфемериды» та українські проекти 1830-х років / Тарас Козярський // Відкритий архів. Щорічник матеріалів та досліджень з історії модерної української культури. — Т. І. — Київ : Критика, 2004. — С. 23—66.
16. *Комаринець Т.І.* Ідейно-естетичні основи українського романтизму (проблема національного й інтернаціонального) / Т.І. Комаринець. — Львів : Вид-во при Львівському державному університеті, 1983.
17. *Крижанівський С.* Перший український поет-романтик / С. Крижанівський // Левко Боровиковський. Твори. — Київ : Радянський письменник, 1957. — С. 19.
18. *Ламанский В.* Измаил Иванович Срезневский (1812—1880) / В. Ламанский // Оттиск из «Исторической записки о деятельности Императорского Московского Археологического общества за первые 25 лет существования. — Москва, 1890. — С. 2.
19. Ластівка. — Санкт-Петербург, 1841. — С. 318—331.
20. *Лисяк-Рудницький І.* Історичні есе / І. Лисяк-Рудницький. — Київ : Основи, 1994. — Т. 1. — С. 146.
21. *Метлинский А.* Предисловие / А. Метлинский // Народные южнорусские песни. — Киев, 1854. — С. X—XII.
22. Несколько украинских народных загадок. — Москва, 1835. — Ч. 10. — С. 151—154.
23. Основа. — 1861. — № 2. — С. 168.
24. *Петров Н.И.* Очерки истории украинской литературы XIX столетия / Н.И. Петров. — Киев, 1884. — С. 142.
25. *Пономарев С.* Нежинский журнал Н.В. Гоголя / С. Пономарев // Киевская старина. — 1884. — Т. 9. — Май. — С. 145.
26. *Пыпин А.Н.* История русской этнографии. — Т. III. Этнография малорусская / А.Н. Пыпин. — Санкт-Петербург, 1891. — С. 88—106.
27. Словацкие песни. — Харьков, 1832. — 60 ; 2 с.
28. *Снегирев И.* Русские в своих пословицах. Рассуждения и исследования об отечественных пословицах и поговорках / И. Снегирев. — Москва, 1891. — Кн. 1. — С. 33, 91.
29. *Срезневский Вс.И.* Знакомство И.И. Срезневского с И.П. Котляревским / Срезневский Вс.И. // Киевская старина. — 1899. — Т. 64. — Кн. 1. — С. 7.
30. *Срезневський Вс.* Из первых лет научно-литературной деятельности И.И. Срезневського / Вс. Срезневський // Журнал Министерства народного просвещения. — Санкт-Петербург, 1848. — Ч. 315. — Январь. — С. 5.
31. *Стеблин-Каминський С.* Биографический очерк жизни Ивана Петровича Котляревского / С. Стеблин-Каминський // Северная плела. — 1839. — № 146.
32. *Сумцов Н.Ф.* Пятидесятилетие сборника А.Л. Метлинського «Народныые южнорусские песни» /

Н.Ф. Сумцов // Известия Отделения рус. яз. и слов. Императорской Академии наук. — Санкт-Петербург, 1904. — Т. IX. — Кн. 3. — С. 1—18.
33. Украинский альманах. — Харьков, 1831. — С. 109.
34. Украинский вестник. — 1816. — № 4. — С. 78.
35. Украинский вестник. — 1818. — № 12. — С. 365.
36. Украинский журнал. — 1824. — Ч. 2. — С. 151—152; № 3. — С. 177.
37. Украинский журнал. — Харьков, 1825. — № 2. — С. 89—101; № 3. — С. 178—186.
38. Українські приказки, прислів'я і таке инше… / спорудив М. Номис. — Санкт-Петербург, 1864. — С. III.
39. *Федченко П.М.* Матеріали з історії і української журналістики. Випуск I. Перша половина XIX ст. / П.М. Федченко. — Київ : Видавництво Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка, 1959. — С. 27—28.
40. *Франко І.* «Жарт непотребний». Історична вірша з р. 1709 на історичнім тлі / Франко І. // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. — Київ, 1986. — Т. 43. — С. 205.
41. Харьковский Демокрит. — 1816. — Ч. 6. — С. 108.
42. *Шамрай А.* До початків романтизму / А. Шамрай // Україна. — 1929. — Жовтень-листопад. — Кн. 37. — С. 31—53.
43. *Шамрай А.* Харківська школа романтиків / А. Шамрай. — Т. 1. — Харків, 1930. — С. 35.
44. *Шамрай А.* Левко Боровиковський, як поет-романтик / А. Шамрай // Харківська школа романтиків. — Харків, 1930. — Т. І. — С. 84—124.
45. Эфемериды / издаваемые И. Срезневским и И. Росковшенковым. — Часть 1. — Книга 1. — Харьков, 1831. — С. 67—93.
46. *Яценко М.Т.* На рубежі літературних епох. «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературі / М.Т. Яценко. — Київ : Наукова думка, 1977.

Roman Kyrchiv

THE KHARKIV CENTER OF UKRAINIAN FOLKLORISTICS
(first half of the XIX ct)

The materials, represented in the article, should be a part of voluminous «History of Ukrainian folkloristics», being prepared to edition in the M. Rylskiy Institute of art study, folkloristics and ethnography of the National academy of sciences of Ukraine. They show general conception, scheme of research structure and operation of plan prospectus of the first volume, namely: pre-romantic and romantic interests by Ukrainian oral and verbal folk art — was entrusted to the author of this article. The primary chapters of this work were published in the magazine «Folk art and ethnography».

Keywords: Ukrainian folklore, romantic folkloristics, Ukrainian national and cultural renaissance, workshop of Izmail Sreznevskiy.

Роман Кырчив

ХАРЬКОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ УКРАИНСКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
(первая половина XIX ст.)

Подаются материалы, которые должны были войти в запланированную многотомную «Историю украинской фольклористики», которая готовилась к изданию в ИИФЭ им. М.Ф. Рыльского НАН Украины, общую концепцию, схему структуры исследования и разработку плана-проспекта первого тома которой, а именно: доромантические и романтические заинтересованности украинским устно-словесным народным творчеством — было поручено автору этой статьи. Написанные начальные разделы этой работы опубликованы в журнале «Народное творчество и этнография».

Ключевые слова: украинский фольклор, романтическая фольклористика, украинское национально-культурное возрождение, кружок Измаила Срезневского.

Уляна МОВНА

СВЯТІ-ОПІКУНИ УКРАЇНСЬКОГО БДЖІЛЬНИЦТВА

Здійснене перше у вітчизняній етнології дослідження постатей святих-опікунів українського бджільництва, вагома роль яких знайшла адекватне відображення в народних уявленнях. Встановлено, що ними в процесі історично тривалого формування та засвоєння християнських аксіологічних орієнтацій в межах християнського пантеону стали святі Олексій (преподобний Олексій, Божий чоловік, в народі Теплий Олекса) та святі чудотворці Зосим і Саватій шляхом накладання на існуючий дохристиянський календар святкування днів пам'яті християнських святих у церковному календарі й отримання ним додаткових конотацій, їх збіг із традиційними датами застосування прийомів виставляння бджіл із зимових схованок, а також накладення й контамінації кількох образів святих, дні пам'яті яких збігаються календарно.

Ключові слова: бджільництво, святі, опікуни бджіл, християнство, народні уявлення.

У процесі історично тривалого формування та засвоєння християнських аксіологічних орієнтацій в межах християнського пантеону інституалізувались особливі функції святих та викристалізувалось поле їхньої діяльності — галузева спеціалізація, що знайшла адекватне відображення в народних уявленнях. Українці прийняли вшанування святих та їх функції (інститут покровительства) з церков католицького (латинського) та православного (грецького) обряду не раніше XI—XII ст., коли відбувся церковний поділ (1054). Виконуючи Божественну волю, святі, як посередники між Богом та людиною, могли впливати на різноманітні сфери її активності, відповідаючи за конкретно визначену ділянку виробничої діяльності. Не стало винятком і бджільництво, оскільки бджоли в народній міфології українців тісно пов'язані з Богом; опікуном зайнятих у ньому стали св. Олексій (преподобний Олексій, Божий чоловік, в народі Теплий Олекса, 17/30 березня) та святі чудотворці Зосим (17/30 квітня) і Саватій (27 вересня / 10 жовтня).

Святий Олексій — святий вселенського християнства кінця IV — початку V ст. (*«чоловік Божий»*), відомий своїм життям, сповненим духовного подвижництва та підпорядкованим засадам суворого аскетизму, був причислений до лику преподобних. Легенда про св. Олексія склалась ще в V ст., а «Житіє» святого стало відомим в Київській Русі вже в XII ст. (включене в збірник церковних повчань «Златоструй»). Проте найбільша популярність цього сюжету в українській усній та літературній традиції припадає на XVII ст., коли було створено велику кількість різножанрових текстів, в яких переосмислювався подвиг і образ святого — драма «Алексей, Божій человек» (1674), вірші Л. Барановича, С. Полоцького, І. Максимовича, Ф. Прокоповича, проповіді, численні духовні вірші [40, с. 81], а також фольклорні твори [54; 60]. Олексій з'явився на світ під час царювання імператорів Аркадія та Гонорія у знатній та багатій родині римлян Євфиміана та Аглаїди внаслідок чудесного народження у бездітної пари. Він швидко оволодів азами науки та набув премудрості. Коли ж батько надумав одружити його, Олексій таємно полишив дім і вирушив в Сирію, до міста Едеса. Тут, роздавши частину свого багатства, він упродовж 17 років просив милостиню на паперті місцевої церкви, задовольняючись лише хлібом та водою й за життя отримав статус святого. Набувши слави праведника у місті, Олексій покидає Едес і повертається на рідну землю. Зустрівши батька, який

його не впізнав, Олексій просить дати йому прихисток. Святий поселяється у спеціально збудованій для нього келії, в якій проводить останні 17 років свого життя, покірно терплячи знущання слуг батька, долаючи спокусу ситості та багатства, творячи аскетичний подвиг спасіння кожного дня. Лише після його смерті та посмертних чудес був знайдений документ, який розкриває таємницю життя св. Олексія [6, с. 69—82; 19]. Отже, у житії св. Олексія не знаходимо жодної сюжетної прив'язки щодо виконуваних ним функцій у народному календарі, тобто згадки про бджіл та бджільництво.

У зв'язку з накладанням на існуючий дохристиянський календар християнської матриці, а саме святкування пам'яті християнських святих, з певною долею вірогідності можемо припустити, що вшанування невідомого нам язичницького покровителя бджіл могло злитися з днем пам'яті св. Олексія і його свято отримало додаткову бджолярську конотацію. Дуже ймовірним видається також припущення, що в українському народному календарі за св. Олексієм закріпилася функція опікуна бджіл та бджолярів на підставі дати дня його пам'яті, що припадає на 17 березня за старим стилем, коли, згідно з кліматичними умовами початку весни — першого погожого весняного дня («*присвяток на честь Олексія — чоловіка Божого припадає 30 березня. Його так називали, бо він був праведник: людям помагав, а сам жив, як ніщий. Він добрий був, і його називають ще Теплим Альошкою. І це вже завжди на Олексія перший теплий день і весна настояща починається*» (с. Красне Білоцерківського р-ну Київської області) [63], традиційно було прийнято вперше випускати бджіл на обліт — виносити вулики з зимівника надвір і розставляти на пасіці, що вважалося дуже корисним для плекання комах протягом усього року.

Можемо навести численні приклади першого в новому сезоні випуску бджіл на обліт з різних етнографічних районів України: «*На теплого Олекси пускають у перший раз пчоли*», «*в день Теплого Олекси пчоли з кимаків пускали*» (Закарпаття) [17, с. 5; 9, с. 102], «*на теплого Олекси віноси сі пчоли, аби хоть сонці виділи на мінуту, то дужи добри*» (Гуцульщина) [43, с. 31], «*Теплого Олексея почитают покровителем пчел; в этот день выставляют пчел из пчельника в пасеку*» [21, с. 616], «*на Лексія у каго пчоли є, виймають, бо ж заховані на зиму, шоб літали*» (Полісся) [50, с. 31], «*На Теплого Олексія вулики виносили і виставляли на пасіці. Як виставляли пасіку, то завжди покропили за зимівлю ті місця, щоб то добре велося, щоб був медозбір*» (Опілля) [3, арк. 7, 15], «*на Теплого Олекси пчоли вилітали з улиїв*» (Надсяння) [33, с. 51; 2, арк. 61].

Зібраний нами етнографічний матеріал засвідчує, що св. Олексія пасічники по всій Україні визнавали одним із захисників бджіл. Так, на Середній Наддніпрянщині у день його пам'яті вважалося за необхідне винести вулики з погребів і розмістити на пасіці; якщо ж було холодно, то виносили хоча б два вулики погрітися на сонці чи принаймні повідомляли комах про настання весни, доторкнувшись до кожного вулика зі словами: «*Нуте, ви, бджоли, готуйтесь, бо прийшла пора, ідіте і не лінітеся. Приносьте густії меди і рівнії воски і частії рої, Господу Богу на офіру, а господарю на пожиток*» [52, с. 9—10; вар.: 61, s. 116; 16, с. 55—56; 53, с. 76—77; 11, с. 188; 37, с. 238]. При випусканні бджіл на Теплого Олекси пасічники Чернігівщини вирізували посеред пасіки дернину і тричі обходили з нею довкола. За третім разом примовляли: «*Як се тая земля не може рушити з ґрунту свого, і мислі тої не мает...*» Дернину вкладали назад на своє місце і прибивали приколнем (кілком, до якого прив'язували коней), а коли випускали бджіл крізь щучу голову, примовляли: «*Господи, стань ми се на поміч, рабу Божому (ім'я), як тая в морю і ріках буяла і гуляла, і рідная, і плодная була, і як се той щуки боїться всякая риба, пужається і порхається, так би мої бджіл чужії лякались, пужались і порхали од них, на всякім стріті і на всіх дорогах*» [16, с. 54—55; 12, с. 81—82]. Бджолярі Півдня найчастіше виймали з погребів вулики з бджолами, випускаючи комах для першого у сезоні обльоту, саме 30 березня, оскільки тут було прийнято за правило виставляти пасіки в день преподобного Олексія, чоловіка Божого і ніяк не пізніше Благовіщення [59, с. 66; 26, с. 47; 46, с. 53]. Аналогічно на теренах Волині та Полісся, вважаючи Теплого Олексія покривителем бджіл, на «Олекси» старі пасічники виставляли бджіл з темників і омшаників на повітря, щоб бджола бралась за роботу; у разі холодної погоди виносили хоча б два вулики погрітися у променях сонця [52, с. 9; 15, с. 151; 13, с. 476; 21, с. 616; 50, с. 31]. Поліські бджолярі

вважали за необхідне цього дня «*натворити ульї*», оскільки щиро сподівалися, що «*Олексій наведе ранніх пчол (ранніх ройов)*» [30, с. 352]. Аналогічно волиняни у свято покровителя працелюбних комах «підглядали» їх на весну чи підбирали мед, очищували й забезпечували порожні вулики, щоб були здатні прийняти новий рій, тобто «*творили улі*» [29, с. 299]. Подоляни та буковинці, якщо було тепло, виносили на свято вулики надвір. Перед цим, застосовуючи засади магії подібності, господиня приносила на пасіку курку зі спутаними лапками, примовляючи: «*Як ця курка місця тримається, так і рої нікуди з місця не сходили*» [35, с. 28; 34, с. 174]. У день пам'яті згаданого святого виносили вулики із зимової схованки і виставляли їх на Бойківщині; якщо було холодно, пасічники все ж мали за обов'язок хоча б пересунути кожен вулик з примовкою, яка мала нагадати комахам про наближення моменту вильоту: «*Сьогодні Теплого Олекси, ваш день на обліт, аби ви обліталися, множилися, щоб працювали нам на пожиток, щоб я мав свічку до церкви і для себе на пожиток*» [1, арк. 20, 23]. Того ж дня на Лемківщині бджолярі випускали бджіл з вулика на перший весняний обліт [62, s. 358].

Взаємопов'язаність християнських та народнозвичаєвих світоглядних мотивів у народному сприйнятті образу св. Олексія та українському календарі поетичними засобами проілюстрував у своєму вірші знаний український поет Дмитро Білоус, родом із с. Курмани Сумської області: «*Не забудьмо цього свята, / цього дня погожого, / свята Теплого Олекси, / чоловіка Божого. / Вимолений він у Бога / старими батьками, / виріс чемним і ласкавим, / хоч клади до рани. / Залишив він наречену, / пішов в інше місто, / бідним людям свої статки, / все роздав геть-чисто. / В Богородичному храмі / тихим старцем жив / і, не дбаючи про славу, шани там зажив... / То згадаймо цього свята, / цього дня погожого, / про безсрібника Олексу, / чоловіка Божого. / В день цей на річках, озерах / риба щука грає / і хвостом (весні назустріч) / кригу розбиває. / В цей день ґазда у повітку / становить ґринджоли / і на сонечко уперше / виставляє бджоли*» [10, с. 119].

Святі Зосим і Саватій. На 17 квітня у церковному православному календарі припадає як день пам'яті св. Зосима Соловецького, так і Зосима Палестинського, святого VI ст., патрона пасічництва на Сході. Чому ж в ролі опікуна українського бджільництва виявився св. Зосим (а також Саватій), і який саме? У російській етнографічній літературі здійснена спроба історично витлумачити релігійну санкцію бджільництва в особі св. Зосима і Саватія Соловецьких, їх функцію захисників бджіл у народній традиції. Так, О. Терещенко, а за ним І. Калинський та А. Корінфський називають свв. Зосима та Саватія, реальних історичних постатей, що жили наприкінці XIV — в першій половині XV ст., канонізованих 1547 р., засновниками чоловічого Соловецького монастиря, що у Білому морі (1429), а також патронами бджільництва як одного з важливих промислів давньої Русі, а згодом північно-східних російських земель, що було неабияким засобом забезпечення економічної вигоди від господарської діяльності монастиря [49, с. 67—68; 23, с. 387; 28, с. 407], хоча, як відомо, Соловки не належать до сприятливих у кліматичному відношенні територій щодо ведення бджільництва. У житіях святих Зосима та Саватія немає жодної згадки про їх пов'язаність з бджільництвом та бджолами [18; 20], так само як немає її і в актах Соловецького монастиря різних років його функціонування, а отже виконувана ними функція у народному календарі жодним чином не обумовлена агіографічним сюжетом.

В українській усній традиції існують оповіді, що перший бджолиний рій виніс св. Зосим, послушник Божий (іноді разом зі св. Саватієм) із раю (варіанти — з гори чи ідольської країни, з Єгипту у тростиновій паличці) або навіть створив його сам Зосим, що жив в долині р. Євфрат [42, с. 77; 47, с. 181; 27, с. 29] (швидше за все, це був Зосим Палестинський. — *У. М.*). Бджоли розмножуються під особливим патронатом Бога, який з цією метою посилає на землю св. Зосима: «И ти, Зосиме, іди і розмножуй бджоли, щоб була Богу хвала, а миру християнскому пожиток» [8, с. 8]. Маємо у своєму розпорядження й інші народні свідчення (початку XX ст.) щодо образу святих: «Був час, коли в Україні бджіл не було, а водились вони тільки в одній чужоземній країні; жили вони в скелях, не випускали роїв і не поширювались по світу. Так було багато років, поки не народились на світ Божий святі угодники Зосима і Саватій. Вирішили вони поширити бджолу по всьому світу і стали про це молити Бога. І постановив Бог, щоб в певний час вилітали рої і летіли в різні сторони і сідали де заманеть-

ся. Стали бджоли розлітатись у різні сторони, стали їх люди ловити і заводити собі пасіки» [5, с. 29—30]; «Зосима і Саватій гледять пасіку. Святії удвох мали пасіку, гледіли її. Вони ніколи не продавали її. Як на їх Бог наслав сон, вони удвох заснули на троє суток. А пчоли тоді розлетілись скрізь по лісах і люди замали пасіки»; «на горі Сіанській жив скитник. Його звали Зосим (тут знову, очевидно, фігурує Зосим Палестинський. — *У. М.*). Він вважався патроном пасічництва і його ікони ставили пасічники, зображаючи гору з вуликами і літаючими бджолами, а він у лівій руці держав сосуд з водою, а в правій кропило» [45, с. 25—26]; «Зосим і Саватій тим занімалися; такий востров був серед моря. А посеред вострова церква і борті кругом; пасіка у них округи церкви. І у камені, у стенах пчоли поналітували з-за моря. Зосим і Саватій молились, так до їх пчоли йшли. І з того вострова пчоли пішли по всім світі: на весні виходять рої, летять далеко — так і розвелись пчоли» [57, с. 64].

У російській народній традиції спостерігається стійкий мотив появи бджіл із заморської сторони: Бог посилає Зосиму і Саватія принести бджіл на Русь із землі Єгипетської (з гори, печери в країні ідольській або райській). Вони набрали бджолиних маток, сховали їх в тростинову паличку і принесли на Русь, чим поклали початок бджільництву. Тобто, як небезпідставно зазначає В. Топоров, російська пасічницька традиція зберігає пам'ять про своє південне («заморське», «єгипетське») походження [58, с. 86—87; 51, с. 22, 34].

У цьому контексті доволі правдоподібних рис набуває висловлене нами припущення про перенесення східних християнських вірувань грецького обряду з постаті Зосима Палестинського на російський православний ґрунт (постать однойменного святого Зосима Соловецького, день пам'яті якого припадає на той самий день) шляхом накладення й контамінації обох образів святих. А вже повсюдну появу на українських пасіках (в територіальних межах колишньої Російської імперії) ікони саме цього святого разом з преподобним Саватієм пояснюємо беззаперечним російським впливом, оскільки їх пошанування характерне в першу чергу для росіян [56, с. 85; 28, с. 412; 32, с. 159—160, 367], а тоді вже білорусів [25, с. 78—79] та українців. Без зображення св. Зосима не обходилася майже жодна пасіка православного пасічника, без його імені не промовлялася ні одна молитва чи замовляння над бджолами, яка скріплювалася дією чи міццю св. Зосима.

Ще український дослідник пасічницьких замовлянь XIX ст. Т. Біленький висловив слушну, на наш погляд, думку, що постать св. Зосима у них носила напівхристиянський, напівміфічний вимір. З одного боку, він володів всіма атрибутами християнського святого, покровителя бджіл з християнськими епітетами книжного характеру: святий, преподобний, батько наш, преблагословенний батько наш, святий угодник первозданний. Але з іншого боку, він уявлявся певною вищою силою, напівбогом чи посланцем Бога. Так, йому вручав Господь Свадку і Свірку (бджолиних маток) десь на землі обітованій, посилав його кудись через море, де святого покровителя бджіл чекала небезпечна боротьба зі стихіями. У замовляннях йшлося про його місцеперебування на Сіонських горах, біля Божого гробу, де він день і ніч боронив бджіл від злих очей і недобрих людей. Таким чином, св. Зосим — насаджувач і покровитель бджіл, що охороняв їх від всяких напастей силою, даною йому з неба. Образ святого у замовляннях виявляє книжний, апокрифічний характер; цим, власне, пояснюється деяка його затертість, затемненість [8, с. 12—13]. Додамо від себе, що тексти пасічницьких замовлянь не дають підстав ідентифікувати св. Зосима як відомого Соловецького чудотворця, а постійна локалізація на горі Сіон (Палестина), біля Божого гробу, вказує швидше, на особу св. Зосима Палестинського.

Дошукуючись витоків символічної образності постаті Зосима, можемо погодитися з думкою відомих російських дослідників В. Іванова та В. Топорова, що його образ є пережитком язичницької епохи з її культом бджолиного бога, справжнє ім'я якого упродовж століть було втрачене (зосимом називався вулик з іконою Зосима і Саватія) [22, с. 355].

У дні пам'яті преподобних Зосима й Саватія, опікунів працьовитих комах та їх господарів у православній традиції, українські пасічники задля інтенсивного роїння бджіл ставили у церкві свічки перед їх іконами. В історичній ретроспективі існувала традиція розміщувати ікони цих чудотворців на кожній наддніпрянській пасіці. Так, пасічники Полтавщини вважали св. Зосима покровителем пасічництва, тому його ікона (в парі з Саватієм) здавна була повсюдно присутньою у місцевих пасіках: «Вони пасішники, з корзиною і намальовані. Ізосим завідував нею спершу і

довіку буде завідувать. Він і тепер іде поміж бжолою і несе казаночок у руках і кормить усю бджолу; він варить їй ситу» [44, с. 40; 37, с. 237]. Тут також був поширений погляд, що в пасіку треба входити з відкритою головою, перехрестившись і поклонившись зображенню св. Зосима і Саватія, яке майже на кожній пасіці стояло на стовпчику серед відкритого майданчика [8, с. 6]. За свідченням А. Кримського, пасічники Звенигородщини (Черкащина) вірили, що святі чудотворці Зосим і Саватій охороняють пасіку й особливо молоді бджолині рої [31, с. 291]. Сучасний респондент Іван Пилипенко з с. Беркозівка Канівського р-ну Черкаської області згадує, що у його батька, діда і прадіда (і ще донедавна у нього) ікона святих Зосима і Саватія стояла посеред пасіки у «божниці». Божниця — закопаний у землю дубовий стовпець, посеред якого розміщувалася закрита поличка, де під вишитим рушником встановлювали ікону, накриту зверху дерев'яним дашком [4, арк. 81—82]. У цьому контексті вагу документального свідчення набуває опис пасіки другої половини XIX ст. уродженця й натхненного співця Середньої Наддніпрянщини Івана Нечуя-Левицького, наведений у повісті «Микола Джеря»: «Невеличка Джерина пасіка була обгороджена низьким тином і обставлена од півночі очеретом. Коло очеретяної стіни притулився курінь. Попід уликами вилися прочищені стежки, а серед пасіки стояв важкий низький хрест, з двома дощечками, прибитими зверху на обидва кінці перехрестя. Серед хреста було видко образ Зосими й Саватія» [41, с. 129].

На Чернігівщині вшановували покровителя пасік св. Зосима, який мав охороняти рій і мед, шляхом виготовлення та встановлення у пасіках фігурних вуликів із його зображенням [39, с. 76], а також ікон святих чудотворців: «На пасіках звичайно завішують іконки, де намальовані Зосим і Саватій. Така іконка висить на пасіці у Миколи Йовенка. На ній намальовані фігури святих у чернечих ризах; один тримає у руці маточник на матку; за святими, що стоять на першому плані, видно намальовані вулики — дерев'яні пеньки. Ікона просто прибита до яблуні, що під нею стоять вулики: «Колись у Києві купив, — каже хазяїн, — ходив до Лаври на богомоліє, відтоді і повісив на пасіці, між пчолами. Від них пчоли розвелись, їх при роботі згадують» [57, с. 63]. Святих Зосима та Саватія, які і тут вважалися охоронцями бджіл, шанували на Слобожанщині — тут повсюдно посередині пасіки стояв у кіоті образ св. Зосима, біля нього — свячена вода [14, с. 75; 55, с. 27]. Аналогічно на Півдні (Дніпропетровщина) старі пасічники вважали своїм святим обов'язком поміщати на пасіках ікону св. Зосима і Саватія — опікунів бджіл [7, с. 78]. Здебільшого у день пам'яті першого на пасіці вивішували ікону захисника бджіл і читали біля нього молитву. У с. Рудник Нікопольського р-ну при цьому промовляли: «*Помагай, Боже, бджолам роїтися, а нам у гріхи не впасти*» [24, с. 40]. Св. Зосима визнавали захисником бджіл й подільські пасічники, які виставляли на пасіках його ікону, читали біля неї молитви і проводили пасічницькі обряди [36, с. 22]. На Поліссі (с. Бехи Коростенської округи) вважали, що пасіку охороняє образ Зосима і Саватія — колишніх монахів Соловецького монастиря, греків за походженням (яскравий приклад контамінації образів Зосима Соловецького та Палестинського. — *У. М.*) [30, с. 36]. Встановити на спеціальному підвищенні серед пасіки — «кивоті», найпочеснішому місці, образ преподобних Зосима і Саватія мали за обов'язок більшість українських пасічників православного віросповідання, щиро вірячи, що ікона оберігатиме бджіл від хвороб, а пасіку — від злодіїв, сприятиме роїнню комах і багатому медозбору [45, с. 108; 38, с. 415; 48, с. 228].

У процесі історично тривалого формування та засвоєння християнських аксіологічних орієнтацій в межах християнського пантеону інституалізувались особливі функції святих та викристалізувалось поле їхньої діяльності — галузева спеціалізація, що знайшла адекватне відображення в народних уявленнях. Виникнення інституту покровителів українського бджільництва серед християнських святих відбулося не раніше XI—XII ст. Ними стали святі Олексій, Зосима та Саватій шляхом накладанням на існуючий дохристиянський календар святкування днів пам'яті християнських святих у церковному календарі й отримання ним додаткових конотацій, їх збіг із традиційними датами застосування прийомів виставляння бджіл із зимових схованок, а також накладення й контамінації кількох образів святих, дні пам'яті яких збігались календарно.

1. Архів Інституту народознавства НАН України (Далі: ІН НАНУ). — Ф 1. — Оп. 2. — Спр. 455.
2. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр. 559.

3. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр. 561.
4. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр. 593.
5. *Абрамов И.* Легенда пчеловодов / И. Абрамов // Живая Старина. — 1907. — Вып. 3. — С. 29—30.
6. *Адрианова В.П.* Житие Алексия человека Божия в древней русской литературе и народной словесности / В.П. Адрианова. — Петроград, 1917.
7. *Бабенко В.А.* Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края / В.А. Бабенко. — Екатеринослав, 1905.
8. *Беленький Т.* Народные заклинания над пчелами. Две рукописи XVIII в. о пчеловодстве / Т. Беленький. — Каменец-Подольський, 1880.
9. *Белла О.* Обичаї в с. Жукові під час великого посту / О. Белла // Підкарпатська Русь. — Ужгород, 1929. — № 5. — С. 119—122.
10. *Білоус Д.* Рідні небеса / Д. Білоус. — Київ, 2005.
11. *Богданович А.В.* Сборник сведений о Полтавской губернии / А.В. Богданович. — Полтава, 1877.
12. *Гринченко Б.Д.* Из уст народа. Малорусские рассказы, сказки и пр. / Б.Д. Гринченко. — Чернигов, 1901.
13. *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции / А.В. Гура. — Москва, 1997.
14. Дневник народных праздников Харьковской губернии // Харьковский сборник. — Харьков, 1887. — Вып. 1. — С. 72—80.
15. Доклад, читанный в экономической секции общества исследователей Волыни пчеловодом-любителем К.А. Бордычевским // Труды общества исследователей Волыни. — Житомир, 1902. — Т. 1. — С. 151—173.
16. *Ефименко П.* Сборник малороссийских заклинаний / П. Ефименко. — Москва, 1874.
17. *Жаткович Ю.* Замітки етнографічні з Угорської Руси / Ю. Жаткович. — Без р. і м.
18. Житіє преподобного отця нашого Зосими, ігумена Соловецького // Житія святих (вибрані) українською мовою викладені за повчанням Четьїх-Міней св. Димитрія Ростовського. — Київ, 2007. — Т. 2. — С. 437—460.
19. Житіє преподобного Олексія, людини Божої // Житія святих (вибрані) українською мовою викладені за повчанням Четьїх-Міней св. Димитрія Ростовського. — Київ, 2007. — Т. 2. — С. 150—165.
20. Житіє преподобного отця нашого Саватія Соловецького, чудотворця // Житія святих (вибрані) українською мовою викладені за повчанням Четьїх-Міней св. Димитрія Ростовського. — Київ, 2008. — Т. 5. — С. 407—417.
21. *Зеленин Д.* Описание рукописей Ученого Архива РГО / Д. Зеленин. — Петроград, 1915. — Вып. 2.
22. *Иванов В.*В. Пчела / В.В. Иванов, В.Н. Топоров // Мифы народов мира: энциклопедия. — Москва, 1997. — Т. 2. — С. 354—356.
23. *Калинский И.* Церковно-народный месяцеслов на Руси / И. Калинский // Записки РГО по отделению этнографии. — Санкт-Петербург, 1877. — Т. 7.
24. Калита IX. — Дніпропетровськ, 2011.
25. *Карский Е.Ф.* Белорусы / Е.Ф. Карский. — Москва, 1916. — Т. 3.
26. *Коваль О.В.* Нововодолазькі голосники-2 / О.В. Коваль, Т.П. Коваль. — Харків, 2011.
27. *Ковалев И.И.* Живая летопись волынского пасечничества / И.И. Ковалев. — Житомир, 1916.
28. *Коринфский А.А.* Народная Русь. Круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц русского народа / А.А. Коринфский. — Москва, 1901.
29. *Кравченко В.* Етнографічний нарис (про Волинь) / В. Кравченко // Древляни: зб. статей і матеріалів з історії та культури Поліського краю. — Львів, 1996. — Вип. 1. — С. 257—278.
30. *Кравченко В.* Зібрання творів та матеріали з архівної спадщини / В. Кравченко ; упоряд. О. Рубан. — Київ, 2009. — Т. 2.
31. *Кримський А.* Звенигородщина. Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектологічного / А. Кримський. — Черкаси, 2009.
32. Круглый год. Русский земледельческий календарь / сост., вступит. статья и примеч. А.Ф. Некрыловой. — Москва, 1989.
33. *Маковей О.* Звичаї, обряди і повір'я святочні в місті Яворові / О. Маковей // Правда. — 1895. — Т. 24. — Вип. 72. — С. 50—55.
34. *Маковій Г.* Народ у народних святах / Г. Маковій. — Чернівці, 2009.
35. *Маховська С.* Календарні звичаї та обряди села Теперівка Деражнянського району Хмельницької області / С. Маховська // Берегиня. — Київ, 2010. — № 2. — С. 24—32.
36. *Медведчук Г.* Бджільництво на Поділлі: минувшина і традиції / Г. Медведчук // Пасіка. — Київ, 2011. — № 6. — С. 19—22.
37. *Милорадович В.П.* Житье-бытье лубенского крестьянина / В.П. Милорадович // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — Київ, 1991. — С. 170—341.
38. *Мовна У.* Пасіка / У. Мовна // Мала енциклопедія українського народознавства / за ред. С. Павлюка. — Львів, 2007. — С. 415—416.
39. *Моздир М.* Українська народна дерев'яна архітектура / М. Моздир. — Київ, 1980.
40. *Моршна Н.* Етнокультурні виміри побутування агіографічного сюжету про св. Олексія, чоловіка Божого / Н. Моршна // Наукові праці [Чорноморського держ. ун-ту ім. П. Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Серія: Філологія. Літературознавство. — 2013. — Т. 222. — Вип. 210. — С. 81—84.
41. *Нечуй-Левицький І.* Микола Джеря. Кайдашева сім'я: повісті / І. Нечуй-Левицький. — Київ, 1982.
42. *Онацький Є.* Бджола / Є. Онацький // Онацький Є. Українська мала енциклопедія. — Буенос-Айрес, 1959. — Кн. 1. — С. 77.

43. *Онищук А.* Народний календар. Звичаї й вірування прив'язані до поодиноких днів у році / А. Онищук // Матеріали до української етнології. — Львів, 1912. — Т. 15. — С. 1—61.
44. *Сементовский К.* Замечания о праздниках у малороссиян / К. Сементовский. — Харьков, 1843.
45. *Скуратівський В.* Кухоль меду / В. Скуратівський. — Львів, 2000.
46. Старовинні сторінки українського бджільництва // Тваринництво України. — Київ, 1971. — № 9. — С. 53.
47. *Сумцов Н.Ф.* Из сказаний о пчелах (по поводу сочинения Glöck'a: «Die Symbolic der Bienen») / Н.Ф. Сумцов // Этнографическое обозрение. — Москва, 1893. — Т. 17. — С. 176—182.
48. *Сумцов Н.* Очерки народного быта / Н. Сумцов // Сумцов Н.Ф. Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України: вибрані твори. — Харків, 2008. — С. 203—253.
49. *Терещенко А.* Быт русского народа / А. Терещенко. — Санкт-Петербург, 1848. — Ч. 6.
50. *Толстая С.* Полесский народный календарь / С. Толстая. — Москва, 2005.
51. *Топоров В.Н.* К объяснению некоторых славянских слов мифологического характера в связи с возможными древними ближневосточными параллелями / В.Н. Топоров // Славянское и балканское языкознание. Проблемы интерференции и языковых контактов. — Москва, 1975. — С. 3—49.
52. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. Чубинским. — Санкт-Петербург, 1872. — Т. 3.
53. *Чубинський П.* Мудрість віків / П. Чубинський. — Київ, 1995. — Кн. 1.
54. *Чубинский П.* Олексію Божому чоловіку / П. Чубинский // Чубинский П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования — Санкт-Петербург, 1872. — Т. 1. — С. 173—176.
55. *Шаповал К.* З народних уст. Пасішник / К. Шаповал // Основа. — Санкт-Петербург, 1861. — Т. 11. — С. 26—29.
56. *Шеппинг Д.* Мифы славянского язычества / Д. Шеппинг. — Москва, 1849.
57. *Шульгина Л.* Бджільництво в с. Старосілля на Чернігівщині / Л. Шульгина // Матеріали до етнології. — Київ, 1931. — Ч. 3. — С. 7—69.
58. *Щапов А.П.* Исторические очерки народного миросозерцания и суеверия / А.П. Щапов // Сочинения А.П. Щапова. — Санкт-Петербург, 1906. — Т. 1.
59. *Ястребов В.* К поверьям относительно пчел / В. Ястребов // Киевская Старина. — Киев, 1897. — Т. LVII. — С. 65—66.
60. *Kolberg O.* O sw. Alexym / O. Kolberg // Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny — Kraków, 1883. — T. 2. — S. 274—275.
61. *Rulikowski E.* Zapiski etnograficzne z Ukrainy / E. Rulikowski // Zbiór wiadomośći do antropologii krajowej. — Kraków, 1879. — T. 3. — S. 115—118.
62. *Řehoř F.* Kalendářik z národniho života Lemküv / F. Řehoř // ČČM. — Praha, 1897. — Sv. 4. — S. 353—375.
63. *Чебанюк О.* «На Теплого Олекси муй батько пчіл глядів» / О. Чебанюк // www.gazeta.ua/articles/holidays-newspaper/na-teplogo-oleksi-muj-batko-pchil-glydiv/332763.

Ulyana Movna

THE PATRON SAINTS OF UKRAINIAN BEEKEEPING

The paper is the first attempt in domestic ethnology to research the figures of the patron saints of Ukrainian beekeeping, an important role of which found adequate reflection in the folk notions. It was defined that by the way of imposition of existent pre-Christian calendar of celebrating the memorial days of Christian saints in church calendar and its self-receiving of additional connotations, their coincidence with traditional dates of using modes for invoicing bees out of the winter hiding places, and also the imposition and contaminations of several images of saints, memorial days of which matched calendarly, the main patron saints in the process of long forming and assimilation of Christian axiological values in the limits of Christian pantheon, became Saint Alex (man of God, Worm Alex) and the saint miracle workers Zosym and Savatiy.

Keywords: beekeeping, saints, patrons of bees, Christianity, folk notions.

Ульяна Мовна

СВЯТЫЕ-ПОКРОВИТЕЛИ УКРАИНСКОГО ПЧЕЛОВОДСТВА

В статье впервые в отечественной этнологии предпринята попытка изучения фигур святых-покровителей украинского пчеловодства, важная роль которых нашла адекватное отображение в народных представлениях. Установлено, что ими в процессе исторически длительного формирования и освоения христианских аксиологических ориентиров в рамках христианского пантеона стали святые Алексей (преподобный Алексей, Божий человек, в народе Теплый Алексей) и святые-чудотворцы Зосим и Савватий путем наложения на существующий дохристианский календарь празднования дней памяти христианских святых в церковном календаре и получение ими дополнительных коннотаций, их совпадения с традиционными датами применения приемов выставки пчел из зимовий, а также наложения и контаминации нескольких образов святых, дни памяти которых совпадали календарно.

Ключевые слова: пчеловодство, святые, покровители пчел, християнство, народные представления.

Андрій ТЕМЧЕНКО

МІФОЛОГІЯ ВОЛОССЯ В ЛІКУВАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ СЛОВ'ЯН

Розглядаються міфологічні уявлення слов'ян, що стосуються ролі волосся в лікувальній магії. У міфології волосся є об'єктом, над яким здійснюються магічні маніпуляції, зокрема на його густоту і довжину, що має сприяти росту молодих пагонів, збільшенню кількості худоби, народженню дітей. З метою запобігання закручуванню і плутанню волосся важливим видається його правильне упорядкування. Як правило, розчісувати волосся заборонялося у «жіночі дні» (середу, п'ятницю), але рекомендувалося в «чоловічі» — вівторок і четвер. Важливого значення набувають інші запобіжні дії. Волосся ретельно закривали від «чужого ока», яке може бути шкідливим, а також дбали, щоб стрижене волосся не попало до відьми, яка, перекрутивши його, «перекрутить» і «зав'яже» здоров'я/урожай. Це пояснює, чому способи заховування стриженого волосся нагадує поховання «нечистих» покійників (придавлювання каменем, закопування на перехресті, спалювання).

Ключові слова: волосся, магія, табу, обряд, дні тижня.

У науковій літературі тема міфології волосся не є новою. Зазвичай акцент здійснюється на його соціальному аспекті, в т. ч. весільних обрядах й ініціатичних посвяченнях. Разом з цим, маловивченими залишаються окремі питання, зокрема роль волосся в лікувальній магії. Відомо, що в традиційній культурі захворювання асоціюється з негативним впливом потойбічних істот або осіб до них причетних, що вказує на певну жанрову відособленість лікувальних текстів. Однак помітним залишається їхній зв'язок з обрядами переходу, оскільки магічне лікування «має справу» з лімінальними істотами, що пояснює специфічні назви окремих тілесних органів, пов'язаних з лікуванням. Мова йде про лексеми *волосся / чуб / коси*. Власне *волосся* є родовим поняттям і може стосуватися як природного, так і людського, оскільки асоціюється з тілесною рослинністю, на що указує його етимологія: слов. *volos* зіставляється з іменем слов'янського «скотьего бога» Волоса[1] і споріднене з авест. *varðsa* — «волос людини і тварини»; д-інд. *válças* — «гілка», гр. *λάχνη*, *λάχνος* — «шерсть», лит. *valaĩ* — «волосся кінського хвоста» [13, т. 1, с. 343], англ. *wool* — «вовна». В окремих контекстах може зіставлятися з поняттям *шерсть* — ознаки дикої / хижої природи, що асоціюється з неупорядкованістю / хаосом[2]. Звідси *во-*

[1] В окремих слов'янських мовах лексеми *волос / колос / голос;* ц-сл. *власъ / гласъ / класъ;* пол. *wlos / glos / klos* схожі за звучанням і граматичними ознаками. Пор. з рос. приказками, де неврожай асоціюється з рідким волоссям: «Колос с волос, и колосу колос подает голос», «Колос от колоса — не слыхать и голоса». Відповідна смислова варіативність пояснюється схожими міфологічними характеристиками. *Волос* — «тілесна рослинність», не залежить від руху сонця, може рости в темний час доби / в холодну пору року. *Колос* — природна рослинність, залежить від сонячного руху, росте лише в світлий час доби / в теплу пору року. Порівнюється з іншими поняттями з основою на *коло*: *колотити* — «здійснювати кругові оберти за рухом сонця», рос. *бить в колокол* — варіант «зустрічати сонце», *колода* — «деревина, що має округлу форму», рос. *колодец* — «забудова округлої форми». Смислові співвідношення волосся з рослинністю простежуються у замовлянні: «*Волос, волос, вийди на колос*». Обидва поняття (волос / колос) діють в межах спільного семантичного поля, пов'язаного з рухом сонця, де волос асоціюється з темрявою і холодом (звідси лит. *welis* — «покійник»; *welsi* — «душі померлих»*)*, *колос* — із сонячним світлом і теплом. Голос в цьому контексті позначає озвучення процесу зростання, протиставляється «мертвій» тиші як ознаці потойбічного (пор. з рос. «*У кого колос, у того и голос*», а також заборонами галасувати на похоронах).

[2] У міфології *вовна* виступає атрибутом дикого / тваринного, тобто того, що належить потойбічному і протиставляється

лос — «нарив на пальці, нозі, спричинений інфекційним запаленням».

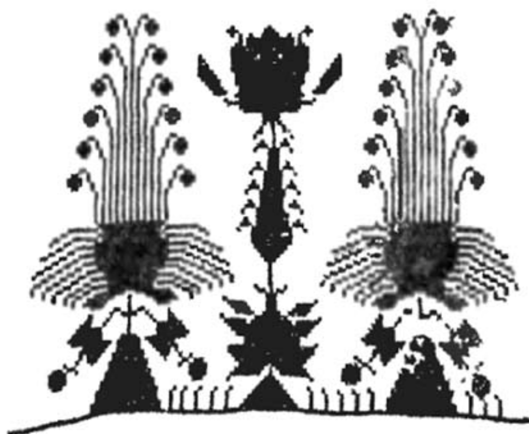
Культурними еквівалентами волосся виступають *чуб / коса*. Цікавими в цьому плані є міфологічна, соціальна, статева і вікова складова зазначених понять: 1) *чуб / коса* — укладене або заплетене волосся, тобто окультурене, упорядковане; 2) *чуб / коса* — волосся на голові у молодого чоловіка / дівчини, обидва поняття є ознакою репродуктивного віку; 3) на противагу *волоссю*, яке покриває інші частини тіла (зокрема його низ), *чуб / коса* є знаком голови (тілесного верху): укр. *коса* споріднене з лит. *kasà* — «коси», д-ісл. *haddr* (пранім. **hazda-*) — «коси на голові у жінки», пор. з ірл. *cír* — «гребінь» (з **kēsrā*) [13, т. 2, с. 344]; укр. *чуб* співвідноситься з гот. *skuft* — «волосся на голові», серв-н. *schopf* — «чуприна, вихор» [13, т. 4, с. 375].

Ймовірно, що значеннєві розмежування культурного і природного, зокрема *волосся* (низу) і *чуба / кіс* (верху) виникло пізніше, на що вказує маловживаність лексем чуб / коси в замовляннях. Превалювання лексеми *волосся* в лікувальних обрядах пояснюється її «стандартністю», а відтак значеннєвою поліфункціональністю, оскільки воно одночасно пов'язане з двома світоглядними системами — скотарством (волос / вол) і землеробством (волосова борідка на полі). Обрядова семантика *волосся* пояснюється асоціативними зв'язками, утвореними на основі зіставлення росту волосся з вегетативними властивостями рослин (пор. з казковими сюжетами кидання гребня, внаслідок чого виростає густий ліс), а його кількості — з розмноженням худоби і народженням дітей. Звідси відсутність волосся на голові у чоловіків (облисіння) сприймалась як ознака імпотенції [2, с. 55—62], асоціюючись із відсутністю волосся в нижній частині тіла як знаку статевої зрілості. Прикладом можуть бути звичаї й обряди слов'янських народів, де довжина і густота волосся стимулює урожай і достаток. У росіян Володимирської губернії існував звичай катати перше яйце, знесене молодою куркою (найменше, а відтак найрідше), по голові старшої / першої дитини (з найгустішим волоссям), примовляючи: «Курочка, курочка, знеси стільки яєчок, скільки у дитини волосків» (найменше має стати найбільшим / рідке — густим).

Схожі обряди побутували в інших народів, зокрема македонці з Охриди, продавши худобу, гладили грошима свою бороду, заклинаючи: «Скільки волос у цій бороді, стільки хай буде багатства» (пор. д-р. Волос вважався також богом торгівлі); серби торкалися монетою волосся на голові і бороді, супроводжуючи це такими словами: «Щоб так зійшло збіжжя». Поляки з передмість Жешова на Святвечір скуйовджували волосся зі словами: «В'яжись, жито, в'яжись», натомість словенці бажали господарю стільки телят, свиней і лошат, скільки волосся на голові. На Смоленщині в день святого Юрія жінки зривали одна в одної хустки і смикали за коси «щоб у господаря жито було густе і високе, як коси», на Вітебщині жінки розпускали волосся, коли м'яли льон, «щоб був волокнистим і м'яким», напередодні Великодня те ж саме робили літні жінки, «щоб у було стільки онуків, скільки волосся на голові». Обряди зворотної дії (урожай → коси) побутували у Сербії і Македонії, де дівчата на свято Юрія розчісувалися на полі, «щоб були густі коси, як жито, і бути здоровими» [3, с. 81].

Смислові зіставлення волосся / кіс з урожаєм, плідністю худоби пояснюють, чому вони сприймалися як осереддя життєвої сили. Довге жіноче волосся, заплетені коси вважалися ознакою здоров'я, тому епітети «довге волосся», «руса коса» стають обрядовими і вживаються поряд з подібними за значенням словосполученнями: «біле тіло» (чисте / хрещене [8, № 316]); «червона кров»: «Одговораю рожу от знойного тіла, от жил, от костей, отговораю рожу водяную, витреную, от білих костей, от чирвоної крові, жовтих мозгов, от *довгих волосов*» [8, № 321]; «жовта кость» («жива»), «біле лице» («чисте»): «Тут вам (уроки) на стоять, жовтої кості не ломить, червоної крові не сушить, білого лиця не білить, *русої коси не сушить*, щирого серця не в'ялить». Пор.: «(уроки) тут вам не бувати і жовтої кості не ламати, і червоної крові не ссати, і білого тіла не сушити» [9, с. 52, 55]. З контексту видно, що висушування «русої коси» асоціюється з ламанням кістки, «висиханням» кро-

свійському / людському (пор. *вов*-на — «хутро барана», але *вов*-к). Звідси мотиви заклинання *пошесті* — «чужої / шкідливої волохатості». В культурі хутро / вовна худоби є знаком достатку (пор. укр. скот, блр. скоці́на, д-р. скотъ — «майно»).



Фрагмент українського рушника, Рівненщина, поч. ХХ ст.

ві і «в'ялінням серця», що зближує семантику тілесної рослинності — волосся з тілесною вологою — кров'ю. У традиційній медицині «уроки» пов'язанні із забиранням життєвої сили шляхом висушування, тому місцем перебування цієї недуги є «сухі місця»: «Уроки <...> гуляйте і буяйте, сухе дерево ламайте» [9, с. 54]. У цьому аспекті підтверджуються змістові паралелі волосся (як аналогу рослинності) з природною мокротою, дощем, а також з богом підземного світу / вологи Волосом і богинею рослинності Мокошшю (див. Іл. Антропоморфні вишиті жіночі фігури [5, с. 91]). У жіночих громадах архаїчних землеробських культур побутували танці, виконавці яких час від часу то опускали, то піднімали голову, закидаючи її назад, внаслідок чого волосся падало вниз або підлітало вгору, що мало імітувати дощ і зростання молодих пагонів (життєдайна сила жіночого волосся мала сприяти вегетативному процесу). Обрядові танці виконували весною для прискорення визрівання злаків [6, с. 82].

Крім «кількісних показників» (довге, густе, не сухе волосся) важливим видається правильне упорядкування цієї кількості (запобігання утворення безладу). Вважалося, що заплутане / нерозчесане волосся може провокувати тілесний / природний хаос і навпаки. У зв'язку з цим зрозумілою стає семантика «колтуна», симптомами якого є скручене і злипле *волосся*. Причиною цього захворювання може бути вихор або негативні дії відьом, які здатні наслати недугу шляхом навмисного заломлювання і скручування *колосся*. Самочинне зрізання «колтуна», як і заломум / закрутки з колосків, не дозволялося, оскільки могло призвести до смерті хворого або неврожаю. Зазвичай відповідні дії здійснювали знахарі, відсилаючи хворобу на зів'ялі «цвіт / траву» або «чисті поля», тобто місця, де відсутня рослинність (щоб не провокувати заломи): 1) «Ішлі трі мужчини, і трі женшчіни, уговорялі каўтуни, <...> і яни уговорялі, ў *чісто полє* ссилалі, а у чістом полє холод»; 2) «Каўтунє і каўтуніцу <...> ідзіцє на *чорний цвіт*, на *чорную траву*» [8, № 617, с. 620].

У зв'язку з цим вважалося за правило заплітати волосся («перетворювати» його на *коси* концентричними рухами з право на ліво / посолонь), що може розцінюватись як запобіжний засіб на ймовірне «викрадення» життєвої сили у дівчини внаслідок випадкового (чужого / шкідливого) заломлювання / закручування (здійснювалося «проти сонця»). Натомість для заміжніх / «плідних» жінок заборони посилювалися, зокрема заборонялося ходити «простоволосими» / «не запнутими», що пояснює обрядову семантику жіночих головних уборів. Непокрите / незахищене волосся не лише жінок, але й чоловіків могло стати причиною уроків (крім висушування уроки виникали внаслідок перекручування / заплутування волосся): 1) «Як з чоловіка уроки — під шапку, з баби уроки — під чипець, а дівки уроки — під гребінець»; 2) «Прістрекі, урокі, пєреходи, паддуі і падвеі <...> хлопоцкіє под шатром, жаноцкіє под шеломком, дзєвоцкіє под касою»; 3) «Прачиста Божа Матєр с прєстолу ўставала, Нінє пристрєкі — урокі шєптала. Парабоцкіє — пид шапочку, дєвацкіє — пид хусточку, жоночьі — пид чапєц, папуўскіє — пид рясу, жидоўскіє — пид ярмолку» [8, № 219, 238, 248, 251].

З цього приводу були неписані заборони «світити волоссям» жінкам. Порушення табу передбачало ритуальне покарання міфічними істотами: «дворовий утягне» (Череповецький повіт), «з'їсть вовк» (поляки-гурали), «грім уб'є» (росіяни), після смерті коси могли перетворитися на змій (болгари з Родоп в районі Златограду). На Полтавщині говорили: «Сонце плаче, коли баба світить волоссям» [3, с. 79]. Отже, незаплетене / неприкрите волосся демонструє незахищеність / доступність для шкідливих дій потойбічних істот не лише окремої людини, але й усього роду, прово-

куючи неврожай, засуху, моровицю, відсутність світла і тепла тощо.

Порушення табу дозволялося під час лімінальних обрядів, коли змінювалися соціальний статус жінки. Дівчині розплітали коси перед першою шлюбною ніччю — перехід в стан жінки. Дружина в знак жалоби за померлим чоловіком могла бути «простоволосою» — перехід в стан вдови [1, с. 53] (пор. чоловіки до нашого часу на похоронах знімають головний убір). За свідченнями Н. Гагаен-Торн, в албанців донедавна існував звичай, коли вдова, сестри і дочки померлого відрізали під час похорон собі волосся. На думку вченої, це «стверджує владу покійника над людиною і може пояснюватися як передача частина замість цілого, волосся — замість усієї людини (викупна жертва. — *А. Т.*), але, з іншого боку, це може трактуватися як передача своєї магічної сили на допомогу покійнику» [3, с. 83].

Отже, відрізання волосся може бути рудиментом архаїчних обрядів, коли разом з чоловіком ховали дружину, про що свідчать археологічні знахідки періоду Київської Русі, а також записи Ібн-Фалдана. Разом з тим, виникає питання щодо доцільності передачі магічної сили покійному. Складається враження, що у такий спосіб живий намагається не стільки допомогти покійнику, стільки зберегти з ним зв'язок, тобто заручитися його підтримкою і магічною силою, яку використовуватиме з певною метою. Напевно, що жінки не завжди прагнули зберегти контакти з покійним чоловіком (можливо, за умови нещасливого подружнього життя або тривалої хвороби), але невиконання обряду могло спровокувати шкідливі дії покійника, перетворивши його на «живого мерця». Волосся символізувало зв'язок з потойбічним, який встановлюється чи нівелюється обрядом. Зважаючи на це, заборонялося викидати стрижене волосся, оскільки його життєвою силою могли скористатися особи, наближені до потойбічного, зокрема відьми. Здійснивши над волоссям магічні маніпуляції, можна було керувати тим, кому воно належало раніше, навіть «навернути в іншу віру» (українці) [12, с. 586, 587] або навести смертельну недугу, прикопавши його на кладовищі (словаки)[3].

Словенці вірили, що разом з волоссям з бороди (ознака статевої зрілості) можливо відняти у чоловіка силу і здоров'я, зробивши старого молодим і навпаки (старість розуміється як відсутність потенції). У зв'язку з цим існували заборони на те, як правильно (з погляду обряду) приховувати стрижене волосся. Способи його знищення схожі на обрядове знешкодження нечистих покійників або відьом. Так, на Чернігівщині очеси закопували на перехресті, спалювали, придавлювали каменем, щоб відьма не могла зробити закрутку або його не підхопив вихор (псування урожаю). У зв'язку з тим, що стрижене волосся залишається важливим засобом магічного впливу, регламентували час і місце його розчісування (оскільки з'являються очеси), що надає цій побутовій дії лімінальних ознак. Сербки розчісувалися лише в понеділок, вівторок і четвер, українки — у вівторок, четвер і суботу. Словацькі дівчата, щоб мати довгі і густі коси, розчісували їх під вербою (знак росту) у Страсний Четвер і співали: «Верба, верба, дай мені коси довжиною у три пояси». Аналогічний ритуал на святий вечір здійсню-

[3] Залежно від віку, статі й часу регламентували також стриження волосся. У гуцулів забороняли стригти у вівторок і п'ятницю, в кашубів і поляків у день Івана Купала (кульмінації вегетації), «щоб не сіклись коси». Майже в усіх слов'янських народів існує звичай не стригти дитину до одного року, яка в цей період вважається найменш захищеною. У зв'язку з цим для перших пострижин вибирали сприятливі дні, зокрема новолуння, «щоб коси скоріше росли», у болгар і лужичан — повнолуння, «щоб на голові було багато волосся», у росіян і білорусів заборона стригти дитину до одного року мотивувалася небезпекою «відрізати дитині язик», тобто призупинити її розвиток. Серби на окремих територіях не стригли дітей до семи років, «щоб не зістригти їхнього розуму». В Україні і Білорусі існувало табу на стрижку пастуха з дня святого Юрія до Кузьми і Дем'яна (рудименти вшанування Волоса). Порушення заборони могло призвести до захворювання худоби, поганого окоту і нападу вовків на овець.

Стрижені коси використовували як «стимулятори» росту. Їх відносили до плодового дерева, клали під вербу, «щоб коси росли, як верба», закопували в мурашник. У Словенії стрижені коси спалювали, «щоб вогонь зміцнив ріст волосся», на Поліссі їх кидали у швидку воду, «щоб коси росли швидко і густо». Стимулювання росту волосся відбувалося у певні дні й вважалося прерогативою жінок. Сербки клали коси у взуття під каблук, «щоб коси були довгі до п'ят», хорватки після перших пострижин ховали волосся дитини «під коник житла чи сволок». У Пиринському краї напередодні дня Сорока Мучеників жінки замочували тридцять дев'ять лозин винограду, після чого мили коси цією водою, «щоб вони були довгі». Болгарки з Пловдиву, побачивши веселку, кричали: «Райдуга п'є воду з моря, мої коси хай будуть до п'ят» [3].

вали українки — мешканки Східної Словаччини. На Полтавщині говорили: «У середи сорок дочок і кожна може вирвати по волоску, вискубти усі коси», тому в цей день тижня не розчісувалися і не чесали коноплі («коси рослини»)[4]. На Чернігівщині вважали, що коси жінок, які розчісуються у середу і п'ятницю, розлітаються по дванадцяти дворищам, звідси й виникає захворювання «волос». Сербки не розчісувалися у п'ятницю «щоб вовки не різали худобу» або в день похорон «щоб голова не боліла і не випадали коси»[5].

Впадає в очі заборона розчісуватися у «жіночі» і постні дні — середу і п'ятницю, натомість сприятливим днем вважався «чоловічий» четвер (день Громовика), що додатково указує на зв'язок жіночого волосся з родючістю і дощем. Підтвердженням цьому є те, що незаміжні сербки-боснійки найсприятливішим днем для розчісування вважали день святого Юрія («чоловіче» свято). При цьому під ноги клали товсту мотузку, «щоб коси були такими ж товстими, як мотузка»[6] (передача продуктивної сили людині). Демонстративне розчісування волосся дівчиною, як знак упорядкованого «цього світу», знаходиться в спільному семантичному полі з іншими обрядами відтворення, зокрема лікувальними: 1) «Уроки <...> ідіть на очерета, на болота, у своє міста, де парубок огню не креше, *де дівка русої коси не чеше*, де півнячий глас не заходить, де вітер верби не колише»; 2) «<...> де вітер не завіває, де сонечко не зогріває, де парубок конем не проїжджає, *де дівка коси не чеше*, де парні на улиці не співають, *де дівки косами не мають*»; 3) «<...> *де дівка косою не має*, парубок топором не рубає, де птиця не літає, людський глас не заходить» [9, с. 51, 52, 54].

«Маяння» / чесання кіс має тотожне значення з іншими життєдайними процесами, зокрема кресанням вогню, співом півня, людським голосом, віянням вітру, що пояснює звичай розпускати косу під час здійснення магічних дій, пов'язаних з метеорологічною та приворотною магією. Внаслідок обрядового «маяння» косою викликали дощ і чарували парубків, що співвідносить дощ, який «запліднює» лоно землі, з чоловіком, який запліднює жіноче лоно. Цікавим є те, що обрядове розчісування коси (упорядкування скуйовдженого волосся) неможливе у місцях відсутності порядку — потойбічному світі, де: «сонечко не гріє», «вітер не віє», «півнячий глас не заходить», тому під час похорон чоловіки знімали шапки, а жінки розплітали коси. Звідси прикрите / заплетене волосся людей[7] протиставляється «розпущеному волоссю» потойбічних істот — русалок, вил, мавок, відьом, які у такий спосіб намагаються шкодити живим: «Архистратий Михаїл, Гавриїл, Уриїл <...> виділи диво престрашне, чудноє; і вишло з моря сімнадцять жен, просто нагіє, роспоясавше, *розпущені волоса*» [9, с. 92].

Упорядковане і причесане волосся «на голові» є знаком упорядкованості «в голові». Наявність скуйовдженого волосся є ознакою «вітру в голові», що може бути причиною причинності («із міра прішло семдєсят баб, такіє головатиє, *косматиє*, такіє вирочковатиє, такіє рилатиє, такіє *мохнатьиє*» [8, № 553]) або виникнення хвороб: «Биває вітер (чоловіка) схваціць, а до(к)тори хворобь нє прізнаюць. Чоловєка будзє рвоткі браць, на поцяготкі, з вєтру биває ілі хто лєчицца, якая сука на воздух пускає, да попадзє чоловіку — може єто бить» [8, № 283]. Семантичний ряд голова / вітер зустрічається в інших текстах, зокрема приказках: «Вітер в голові», як ознака пустоти (пор.

[4] В середу, так само як у п'ятницю, дотримувалися заборони на жіночі роботи, пов'язані з прядінням, тканням, а відтак миття голови. Порушники табу могли бути покараними. Наприклад, жінка, яка миє голову у середу, могла овдовіти (волосся трактується як можливість народження дітей), хто пряде — ризикує захворіти на кольки, уроки. Відповідно проти середи і п'ятниці заборонялася подружня близькість [7, с. 66—69].

[5] Випадання кіс асоціюється із семантикою втрати достатку / здоров'я й асоціюється з головним болем, тому існував звичай залишати пасмо волосся після стрижки дітей, «щоб залишилося щастя» (Західна Сербія).

[6] На святого Юрія виганяли на пасовисько худобу, що вказує на те, що цей день є початком циклу зростання.

[7] Семантика прикритого волосся має подвійну апотропну функцію. Таким чином захищали волосся (душу людини) від можливого ушкодження. Тут актуальними є асоціації волосся / достатку / урожаю / здоров'я. В інший спосіб так захищали від мимовільного ушкодження інших. В цьому разі розпущене волосся зіставляється з еротичною поведінкою (пор. *розпущений* — «той, хто не дотримується норм традиційної моралі»), і наближення до неупорядкованого світу природи (пор. з розпущеним волоссям відьом, які, таким чином, здійснювали шкоду упорядкованому — «розчесаному» світу людей).

з віруваннями, де вихор і сильний вітер є уособленням «нечистого» або весілля відьми з сатаною [14, с. 38—40]); «Як у дурного на хаті» у значенні *безладу / хаосу*. В певному контексті ці вислови є знаковими, оскільки позначають порушення космічного порядку.

Крім захисної функції, прикривання / заплітання волосся мало соціальний підтекст. Оскільки довжина й упорядкованість волосся презентує процес відтворення взагалі, важливого значення набуває еротичність, як його складова частина. Регулювання цього процесу здійснюється обрядом. Вважалося, що розпущене (неприкрите / «оголене») волосся ніби презентує еротичність («оголеність») жінки (пор. *розпущений* — «безсоромний»). В українців «заміжня жінка <...> поверх очіпка пов'язувала хустку, щоб не можна було побачити її волосся. Як випадає з-під очіпка пасмо волосся, начебто ненавмисне забуте, це розумілося як ознака безсоромного кокетства»[8]. За прелюбодіяння порушники звичаєвого права позбавлялись ознак сексуальності і життєвої сили шляхом ритуального обрізання коси [10, с. 279]. На думку М. Сумцова, таке постриження є символічним виразом (культурним пережитком) смертної кари шляхом відрубування голови, яке застосовувалося в країнах Західної Європи [11, с. 293]. На нашу думку, ця дія є знаковою і не передбачає страту (пор. рудиментом архаїчного звичаю співумирання дружини разом з чоловіком є символічне покладання до могили пасма її волосся [15, с. 166]). Натомість відрізання коси може позначати позбавлення соціальних ознак незайманості, оскільки магічна сила волосся була використана «не за призначенням», тому його обрізали (позбавляли цієї сили). Зіставляється з легітимним відрізанням коси нареченій як знаку переходу в рід чоловіка,. На думку Н. Гаген-Торн, означає повноту влади над нею, позбавлення дівочої волі [3, с. 88] і зіставляється з бриттям голови рабам, позбавляючи їх таким чином родової приналежності (сили і підтримки роду)[9].

Отже, у міфологічних уявленнях слов'ян волосся сприймається як осереддя життєвої сили, місце перебування «тілесної» душі. У зв'язку з цим воно є важливим магічним об'єктом, над яким здійснюються обрядові маніпуляції на його густоту і довжину, що має сприяти росту молодих пагонів, збільшенню кількості худоби, народженню дітей. З метою запобігання закручуванню і плутанню волосся важливим видається його правильне упорядкування, яке регламентується обрядовими дозволами і заборонами. Як правило, розчісувати волосся заборонялося у жіночі дні (середу, п'ятницю), але рекомендувалося в чоловічі — вівторок і, найчастіше, четвер (в дохристиянські часи в це день здійснювали обряди заклинання дощу, а відтак достатку і росту). За логікою міфу це виглядає як символічне парування, що мало провокувати відповідні наслідки (сватання, дощ, урожай, приплід у худоби тощо). Крім цього, розчесане (упорядковане) волосся виконує функцію магічного запобіжника щодо виникнення тілесного і космічного хаосу, а саме: хвороб — колтуна (переплутування, випадання волосся), уроків (висушування, перекручення волосся); негативних атмосферних явищ, пов'язаних з крутінням / ламанням / «випаданням» урожаю (вихору, вітру, граду); деструктивних дій відьом (закруток, заломів).

У слов'янських мовах є окремі поняття, що позначають упорядковане волосся — коса / чуб (волосся стає косою, коли його заплітають). На відміну від заплутаного волосся, правильно заплетена коса молодої дівчини (за рухом сонця з вплетеними стрічками-оберегами) є зразком для правильного і рівного росту (своєрідного заплітання) урожаю, плідності худоби і птиці. У цьому контексті важливого значення набувають інші запобіжні дії. Волосся ретельно закривали від «чужого ока», яке може бути шкідливим, а також дбали, щоб стрижене волосся або очеси не попали до відьми, яка, перекрутивши його, «перекрутить» і «зав'яже» здоров'я / урожай. Це пояснює, чому способи заховування стриженого волосся нагадує поховання

[8] Життєдайна сила волосся може проектуватися на головний убір. На весіллі наречену садили на хустку (ж.) чи шапку (ч.), щоб у неї народжувалися дівчатка і хлопчики [4, с. 508]. На думку Н.І. Гаген-Торн, обрядові функції головного убору суттєво відрізняються від натільного одягу, який вказує лише на рід занять, вік і стать його носія. Натомість головний убір слугує магічним захистом і засвідчує соціальний статус власника [3, с. 77].

[9] Однаково вибриті раби начебто утворюють новий рід безправних і однакових істот, які візуально є ідентичними, що також є своєрідною ініціацією приниження і соціального знищення.

«нечистих» покійників (придавлювання каменем, закопування на перехресті, спалювання).

Прикривання волосся заміжніми жінками може трактувалися також як засіб магічного захисту, оскільки його репродуктивна сила після одруження належана не конкретній особі, а роду в цілому. Знімання головного убору зменшує захист, що пояснює, чому простоволосу жінку може забрати домовий, убити грім, з'їсти вовк. Натомість, коли волосся розпускали навмисне, встановлені заборони набували зворотного ефекту, що пояснює візуальне уявлення про відьму як оголену простоволосу жінку.

Оскільки волосся асоціювалося з ростом і народженням, воно було елементом шлюбної еротики. Навмисне показування волосся заміжньою жінкою розцінювалося як безсоромне кокетство, а втрата цноти передбачала позбавлення дівочого привілею — демонструвати свою еротичність, тому їй могли обрізати коси. Інакше кажучи, довжина і густота волосся свідчило про потенційну родючість взагалі. Втрата цноти розцінювалась як порушення процесу запліднення / народження, тому «рослинність голови відрізали або псували», віднімаючи косу чи вимазуючи волосся або ворота дьогтем [10, с. 294; 11, с. 294]. Не випадково в дохристиянські часи волосся ототожнюється з д-р богинею врожаю і достатку Мокошшю.

Під час екстремальних ситуацій дія табу припинялася. Знімання головного убору, відрізання / розпускання волосся дозволялося на похоронах або під час епідемій / епізотій. Знімаючи шапку на похоронах перед покійним, чоловік виказував повагу до покійного, який набував статусу пращура. Відрізання волосся жінками можуть бути рудиментом людських жертвоприношень, або у такий спосіб намагалися зберегти зв'язок з померлим. Інколи ці зв'язки навмисне руйнували. Мова йде про запобігання перетворення покійного за «живого мерця» / вампіра. Для цього кадили очесами коноплі над труною, попіл і залишки яких клали у домовину (імітація кремації, спалювання несправжнього / двійника свого волосся і покладання у могилу разом з чоловіком).

1. *Афанасьєв А.Н.* Древо жизни. Избр. статьи / А.Н. Афанасьев ; подготовка текста и коммент. Ю.М. Медведева ; вступ. статья В.П. Кирдана. — Москва : Современник, 1983. — 464 с.
2. *Бондаренко Г.Б.* Дід лисий, баба голомоза. Символіка та семантика волосся в традиційних уявленнях українців / Г.Б. Бондаренко // Тіло в текстах культур. Студії з культурної антропології. — Київ : НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, 2003. — С. 55—62.
3. *Гаген-Торн Н.И.* Магическое значение волос и головных уборов в свадебных обрядах Восточной Европы / Н.И. Гаген-Торн // Советская этнография. — 1933. — № 5—6. — С. 76—88.
4. *Кабакова Г.И.* Головной убор / Г.И. Кабакова // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5 т. / под ред. Н.И. Толстого. — Москва : Международные отношения, 1995. — Т. 1. — С. 506—508.
5. *Китова С.А.* Полотняний літопис України. Семантика орнаменту українського рушника / С.А. Китова. — Черкаси : Брама, вид. Вовчок О.Ю., 2003. — 224 с. : іл. — (2-е вид. доповн.).
6. *Королёва Э.А.* Ранние формы танца / Э.А. Королева ; ред. М.Я. Лившиц. — Кишинёв : Штинца, 1977. — 216 с.
7. *Павлова М.Р.* Среда и пятница в связи с прядением / М.Р. Павлова // Этногенез, ранняя этническая история и культура славян / ред. Н.И. Толстой, Г.Г. Литаврин, В.В. Иванов и др. — Москва : Наука, 1985. — С. 66—69.
8. Полесские заговоры (в записях 1970—1990-х гг.) / сост. подготовка текстов и коммент. Т.А. Агапкиной, Е.Е. Левкиевской, А.Л. Топоркова. — Москва : Индрик, 2003. — 752 с.
9. Рецепти народної медицини, замовляння від хвороби (записані Я.П. Новицьким, П.С. Єфименком, В.П. Милорадовичем) // Українські чари / упор. О.М. Таланчук. — Київ : Либідь, 1992. — С. 32—95.
10. *Рыльский Ф.Р.* К изучению украинского народного мировоззрения / Ф.Р. Рыльский // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упор. А.П. Пономарьова, Т.В. Косміної, О.О. Боряк. — Київ : Либідь, 1991. — С. 25—51.
11. *Сумцов Н.Ф.* Культурные переживания / Н.Ф. Сумцов // Киевская старина. — 1889. — Т. XXVII. — Ноябрь. — С. 280—327.
12. *Сумцов Н.Ф.* Культурные переживания / Н.Ф. Сумцов // Киевская старина. — 1889. — Т. XXVII. — Декабрь. — С. 582—603.
13. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; под ред. и с предисл. Б.А. Ларина ; пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачёва. — Москва : Прогресс, 1986—1987. — Т. 1 (А — Д). — 1986. — 576 с. ; Т. 2 (Е — Муж). — 1986. — 672 с. ; Т. 3 (Муза — Сят). — 1987. — 832 с. ; Т. 4 (Т — Ящур). — 1987. — 864 с.
14. *Чубинський П.П.* Мудрість віків. Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського : в

2 т. / П.П. Чубинський — Київ : Мистецтво, 1995. — Т. 1. — 224 с. : іл. ; Т. 2. — 224 с. : іл.
15. *Яремина В.И.* Ритуал и фольклор / В.И. Яремина. — Ленинград : Наука, 1991. — 208 с.

Andrij Temchenko

THE MYTHOLOGY OF THE HAIR IN THE MEDICAL PRACTICE OF SLAVS

The article focuses on the mythological ideas of Slavs about the role of hair in the medical practice. Hair is the object over which the magical manipulations were carried out. Its thickness and length should contribute to growth of young shoots, increasing the number of livestock, the birth of children. Attention is paid to the great role of carrying of the hair in order to avoid confusions and twisting. It was forbidden to comb hair in «women day» (Wednesday or Friday), but recommended in a «male day» — Tuesday and Thursday. The important role of other preventive actions is mentioned. Hair must be carefully hided out of the «strange eye», which can be harmful. The witch formed another trouble. She can tie knots, «twist and tie human health». This explains why the methods of conserving hair are similar to inhumation of «sinful» defunct (stone crushing, digging at the crossroads, cindering).

Keywords: hair, magic, taboo, ritual, days of week.

Андрий Темченко

МИФОЛОГИЯ ВОЛОС В ЛЕЧЕБНЫХ ПРАКТИКАХ СЛАВЯН

В статье рассмотрены мифологические представления славян, касающиеся роли волос в лечебной магии. В мифологии волосы являются обьектом, над которым осуществляются магические манипуляции, в частности над их густотой и длиной, что должно благоприятствовать произрастанию молодых побегов, увеличению количества скота, рождению детей. С целью предотвращения закручивания и смешения волос важным кажется его правильное упорядочивание. Как правило, расчёсывать волосы запрещалось в «женские дни» (среду, пятницу), но рекомендовалось в «мужские» — вторник и четверг. Важное значение приобретают другие предотвращающие действия. Волосы тщательно закрывали от «чужого глаза», которое может навредить, а также заботились о том, чтобы остриженные волосы не попали к ведьме, которая перекрутив его «перекрутит» и «свяжет» здоровье/урожай. Это обьясняет, почему способы прятанья остриженных волос напоминают похорон «нечистых» покойников (придавливание камнем, закапывание на перекрестке, сжигание.

Ключевые слова: волосы, магия, табу, обряд, дни недели.

Ірина ІГНАТЕНКО

СТВОРЕННЯ ЛЮДСЬКОГО ТІЛА У ТРАДИЦІЙНИХ ВІРУВАННЯХ УКРАЇНЦІВ

На основі етіологічних легенд та космогонічних міфів розглядаються українські традиційні вірування, пов'язані з першотворенням людського тіла. Аналізуються народні уявлення про символіку природних матеріалів, з якого було «зроблено» людське тіло; причини створення людей двох статей — чоловіка ті жінки; людську дуалістичну природу (схильність до добра та зла) тощо. Показано, що, крім біблійного сюжету, на форумання цих вірувань вагомий вплив мали апокрифи, що спричинило до форумання оригінальних та етнічно колоритних легенд.

Ключові слова: тіло, космогонія, міфи, легенди, вірування.

У вітчизняній історико-етнологічній науці довгий час вивчення людського тіла не ставало спеціальним об'єктом дослідження. Між тим, згадки, які стосуються тілесності, таки трапляються у працях українських етнологів середини XIX — початку XX ст., хоч і не прямо, але в контексті інших (на той час) значимих тем у вітчизняній етнології. Зокрема, у записах родинної обрядовості, народної медицини, світоглядних уявлень, демонології тощо ми знаходимо відомості про першотворення людського тіла, його частин та реакції, фізіологію та гігієну, девіантну тілесність (оголеність, прозорість), демонічних істот у людській подобі тощо.

Зокрема, значний першоджерельний матеріал містять «Труди...» Павла Чубинського [34, с. 86—91], а також праці Марка Грушевського та Зенона Кузелі [14, с. 70—82], Володимира Гнатюка [8, с. 19—20], Антона Онищука [30, с. 113], Петра Іванова [19, с. 65—97], Василя Кравченка [26, с. 344—346], Катерини Грушевської [11, с. 9—44]. До слова, аналітична розвідка Катерини Михайлівни власне була чи не перша та довгий час єдиною цілеспрямованою публікацією того часу в напрямку дослідження антропології людського тіла.

Між тим, найбільший матеріал про створення людського тіла нам дають апокрифи[1], етіологічні легенди[2] космогонічні міфи[3], якими свого часу цікавилися Михайло Грушевський [12, с. 394; 13], Яків Головацький [7], Михайло Драгоманов [15], Григорій Булашев [5], Філарет Колесса [24] та інші. Вчені публікували як самі першоджерельні тексти, так і намагалися здійснити спробу узагальнення та класифікації апокрифічного матеріалу за тематично-історичним принципом та генетично-структурним аналізом, а також з погляду змісту і форми й джерел походження легенд. Незважаючи на певні розбіжності у класифікації, майже всі одностайно виділяли в окрему групу старозавітні легенди про творення перших людей [17, с. 5].

[1] **Апокрифи —** релігійні твори, сюжети яких пов'язані з біблійними переказами, проте тлумачення подій апокрифами дещо відрізняється від канонічного, прийнятого християнською церквою.

[2] **Етіологічні легенди —** твори народної прози, які в персоніфікованій, алегоричній, символічній формі пояснюють причини походження якого-небудь явища природи, людини чи суспільного життя.

[3] Космогонічні міфи — міфи, що пояснюють походження Всесвіту та людини і розповідають про початковий етап їх існування.

Радянська етнографія повністю змаргіналізувала дослідження людської тілесності в культурі, тому цей напрям довгий час ігнорувався народознавчою наукою.

Після здобуття Україною незалежності й зняття «залізної завіси» вітчизняні етнологи, слідом за американськими та європейськими науковцями, починають звертати увагу й на проблематику тілесності. Зокрема, етнологи Олена Боряк та Марія Маєрчик першими в Україні спробували привернути увагу до цього напряму, зазначаючи важливість і необхідність вивчення всього комплексу народних вірувань, обрядів, повсякденних та магічних практик, пов'язаних із людським тілом. Дослідниці впорядкували два збірники наукових праць «Тіло в текстах культур» [32] та «Етнографія статевого життя й тілесності» [18], а також написали низку статей та монографій, присвячених людській тілесності [2, с. 159—179; 3, с. 9—16; 4, с. 7—18; 28].

У 2013 році побачило світ моє монографічне дослідження «Жіноче тіло у традиційній культурі українців» [20], в цьому ж році було перевидано вдруге [21], а у 2014 — втретє [22]. В цій книзі моя авторська увага була сфокусована на тому, як природні фізіологічні особливості жіночого організму впливали на повсякденне, обрядове, ритуальне життя жінки XIX — початку XX століття. Яких утисків, заборон та обмежень жінки зазнавали виключно через особливості своєї фізіології.

Незважаючи на те, що останнім часом дослідження у цьому напрямку в Україні розвиваються бурхливо, є ряд тем, які ще потребіють дослідження. Одна з них — це народні вірування та уявлення про першотворення людсього тіла. Власне, на цьому ми й зосередимо нашу увагу в нашій розвідці.

Аналізуючи народні апокрифи, етіологічні легенди та космогонічні міфи, бачимо, що слідом за біблійною версією, вони розповідають про творення Всесвіту та всього на ньому живого, в тому числі й людини (як вінець усіх земних творінь) Богом-Творецем-Вседержителем [9, с. 1]. Між тим, на відміну від канонічних текстів, у народних переказах йдеться про те, що у світотворчому процесі активну участь брав й чорт/дідько/Сатанаїл. Зокрема, у записах Степана Руданського з Вінничини йдеться: «*От як задумав* ***Господь сотворити світ, то й говорить до найстаршого ангела, Сатанаїла: «А що, каже, Архангеле мій, ходім творити світ!» — «То ходімо, Боже, каже Сатанаїл...».***

Між тим, дідько, намагаючись підкоригувати Божу роботу, завжди її псує: «*...коли напився він води та нажерся піску, то його страшенно роздуло, і він почав блювати: летить та блює, летить та блює. Понаблював високі гори, болота. А коли його підпирало кілком під груди, тоді він падав на землю, качався по землі черевом, бився руками й ногами, і ото там повибивав цілі долини і глибокі провалля. Так лукавий спаскудив чудову Божу землю горами та проваллями...*» [33, с. 14].

Важливо підкреслити, що чорт втручається не тільки до творення Всесвіту, але й до створення людини, й так само підкориговує, а якщо прямо — дещо псує Боже створіння. Саме цим народ пояснював дуалістичну природу людини, її схильність до добра й зла одночасно. Приміром, завдяки саме дідькові людина плюється та харкається, а також з її тіла виходять «нечистоти». Так, за легендою, записаною Георгієм Булашовим на Слобожанщині, «*Бог зліпив людину з* ***глини****, поставив її коло тину сушитися, а сам полетів на небо за душею*» [5, с. 91]. Чорт, побачивши, яка людина гарна, із заздрощів обплював та обхаркав її. Повернувшись з неба та побачивши людину обпльованою, Бог заховав нечистоти усередину, а тоді вдихнув душу: «*І стала людина зовні чиста, а всередині повня всілякої скверни*» [5, с. 91].

Схожі вірування знаходимо й у «Трудах...» Павла Чубинського: *Сотворил Бог человека* ***из земли*** *и пустил его по свету. Первый человек был очень красивый, а дьявол неуклюж. Вот и начал он завидовать красоте человека. Выбрав удобное время, дьявол пришел к человеку и оплевал его. Бог сжалился над оплеванным, и всю слюну, покрывавшую человека, вложил в его внутренности. С тех пор и плюет человек, и все-таки всего не может выплевать*» [34, с. 145]. За деякими народними легендами, позаздривши красі та досконалості новоствореної Богом людини, чорт намагається зліпити й щось собі подібне. Поміж тим, замість людини у нього виходить то цап, то вовк, то собака [5, с. 90—91].

З тих таки «Трудів...» П. Чубинського дізнаємося, що деінде вірили, що людину взагалі зробив саме Сатана, а Господь лише благословив та вдихнув душу: «*Человека Сатана слепил из* ***глины*** *и сделал его так удачно, что Господу Богу стоило*

только благословить и дать ему живую душу» [34, с. 145].

На підтвердження того Марко Грушевський (щоправда, у жартівливій формі) на Південній Київщині зафіксував таке: «*Як дитина де розкричиться, чи коло церкви, чи коло хати, то вже мати й нарікає: І! Хто вас і видумав, то й не добрий чоловік»*. *Це часто не од одної матері приходиться чуть у слодобі. Часом, короче, котра скаже: «Лихий вас і видумав»* [14, с. 130].

Аналізуючи народні легенди, важко не помітити, що матеріалом створення людського тіла найчастіше є глина та земля. Рідше — тісто та хліб, та й то у пародійних легендах [10, с. 207—209]. Зупинимося дещо детальніше на цих природних компонентах та їхній символіці в народній культурі.

Дослідники давно звернули увагу, що земля в обрядах досить часто виступає евфемінізмом жіночого лона. Земля, як і жінка, виношує в своїй утробі зернину-дитину, а потім народжує її. Навіть термін «зародок» може означати рослину й дитину в утробі [16, с. 39—87]. Вірування в те, що матеріалом для творення людини була земля, зафіксоване у віруваннях багатьох народів світу[4].

Марко Грушевський у кінці XIX ст. зафіксував вірування, що «*діти можуть бути із землі. В землі є ото «дух земляний», то й то щось воно означа. Може з тієї хмарної плоті та з земляного духу і вийшли люди...»* [14, с. 130]. Звідси, як зазначає Зенон Кузеля, «*загально називають людей дітьми землі»* [14, с. 130]. До того ж, й донині є популярним народний вислів: «*З землі прийшли, у землю й підемо»*.

Ще одним матеріалом для створення людського тіла у світоглядних уявленнях українців є глина. У багатьох традиціях народів світу глина є однією з іпостасей землі, а інколи й ототожнюється, асоціюється з нею. Глина завжди уособлювалася з космічною праматерією та вшановувалася як одна з найвищих форм космічної матерії, животворяща вселенська речовина з дивовижними властивостями та можливостями. Саме глина, і тільки глина серед усіх природних матеріалів давала змогу найповніше втілювати, матеріалізувати людську уяву в творчості — творити найрізноманітніші, найвитонченіші, найвибагливіші форми. Саме тому з глини будували храми, будівлі, виготовляли посуд, обрядові та декоративні предмети, застосовували в народній медицині, магії, астрології, ритуальних дійствах [31, с. 59—60; 29, с. 44—47].

Перша Людина, перше людське тіло було чоловіче. Отже, першим творилося саме чоловіче тіло. Жінка «доробляється» пізніше, є продовженням чоловіка, його доповненням, створена для чоловічої втіхи та розради: «*Щоб йому було не скучно»* [5, с. 90].

Витоки цього вірування ведуть до Біблії, Старого Завіту, де написано, що Бог створив жінку саме з ребра чоловіка. Цей переказ став основою й для українських легенд: «*Бачить Бог, що Адам усе ж нудьгує, і говорить Сам до Себе: «Не добре бути чоловікові одному, створю йому жінку за образом його. З чого лиш її створити? З глини — не любитимуть одне одного. Ні, візьму частину в Адама і створю з неї жінку, щоб вони приліпилися одне до одного, були одне тіло. З чого ж узяти? З голови? Буде дуже розумна, стане главою чоловіка. З руки? Візьме чоловіка в руки. З ноги? Буде бігати від чоловіка. Візьму ребро з лівого боку від самого серця, з-під руки, щоб сердечно любила чоловіка й була в нього під рукою»* [5, с. 90]. Між тим, народ вносить свої корективи та уточнення щодо створення першої жінки, який Георгій Булашев свого часу назвав «*оригінальнішими і водночас народно-вульгарними»* [5, с. 90].

Майже в усіх народних легендах жінка створюється двічі, саме якраз через втручання чорта. Сюжет цих оповідок загалом можна переказати так: адамове ребро, яке Бог вийняв з чоловіка та поставив сушитися на сонечку, викрадає собака (нагадаймо, що за народними легендами створений саме чортом), або й сам дідько, та надгризає його [8, с. 24; 34, с. 145—146]. Богові довелося робити жінку вже з зіпсованого матеріалу, або взагалі з чортового (як варіант: собачого) хвоста: «*Ось чому всі жінки хитрі й лукаві, як чорти!»* [5, с. 92], — жартували українці.

Досліджуючи створення людського тіла в народних світоглядних уявленнях, неможливо оминути увагою наділення чоловіка та жінки статевими ознаками, адже, за народними легендами, саме «грішне тіло», статевий потяг, взаємна симпатія, а не звичайне яблуко, призвело до гріхопадіння: «*...а Єва підходила до Адама тай скусила єго, бо кубіта то вміє гірше чо-*

[4] Грушевська, Кабакова, Володіна, Боряк.

ловіка скусити. Адам ся розпалив тай пішов з нею спати і так згрішив. То пан Біг не ябко заказав йому їсти, то тільки дітям так ся каже. Пан Біг казав їм інчого гріха не робити» [8, с. 19].

Отже, згідно з легендами, Бог з самого початку творення людського тіла наділив людину статевими ознками. Спочатку Бог хотів розмістити «гріше тіло» у чоловіка на лобі, потім під пахвами, врешті-решт — між ногами: *«Бо то як Бог сотворив людий — з первого начала — і хотів грішне тіло посадити на чолі. Али посля обдумався. Що буде зле, бо наверха. После хотів посадити під пахвою; але одумався, що зле, бо треба роздягати. І вложив межи ноги. І тепер для того під пахою і волосся є»* [27, с. 2].

Ще одна українська легенда розповідає, що перші люди були зовсім «розпороті». Бог дав їм клубок ниток, аби вони зшили собі тіла. Адам почав шити знизу верх, залишив висіти кінець нитки. «Адамова жінка» стала шити зверху вниз, але ниток у неї не вистачило — так у людей з'явилися статеві органи [27, с. 2].

Власне, такий сюжет веде до апокрифів, які й сформували найбільший вплив на українські легенди про гріхопадіння перших людей, зокрема це «Слово про Адама» і «Слово про сповідання Євине», де йдеться про те, що, скуштувавши яблука, Адам і Єва побачили свою наготу і відчули один до одного статеву хіть [5, с. 96—97].

Апокрифи, в свою чергу, запозичили цей сюжет з Біблії, де оголеність, після гріхопадіння, вже пов'язується зі соромом та потребою прикривати тіло: *«...Відкрились їм обом очі, й вони пізнали, що вони нагі; тим то позшивали смоківне листя і поробили собі пояси»* (Буття, 3:7).

Після вигнання з раю, як розмножувався рід людський, було знято: *«Люди од людей взялися. Знають добре всі, як почалася людина: чоловіча та жіноча плоть збіглися і злилися у купу, і цей зливок зостався у матері. То тоді з одної частини батьківської я вийшов, а мій знов батько вийшов з плоти діда і баби. Виходить, що кожна людина вийшла од людини»* [14 с. 130].

Отже, підводячи підсумки, слід зазначити, що українські народні легенди та перекази про створення перших людей в своїй основі мають біблійний сюжет. Між тим, він значно доповнений, а інколи й видозмінений, що пояснюється впливом апокрифів, місцевою оповідною традицією, світоглядними уявленнями українців.

1. Біблія. Святе письмо Старого та Нового Завіту / переклад І. Хоменка. — Українське Біблійне Товариство, 1992.
2. *Боряк О.* Баба-повитуха в культурно-історичній традиції українців: між профанним і сакральним / Олена Боряк. — Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. — 400 с.
3. *Боряк О.* До питання етнографії статевого життя та записів сороміцького фольклору (замість вступного слова) / Олена Боряк, Марія Маєрчик // Етнографія статевого життя й тілесності: Збірник статей / уклад., наук. ред. О. Боряк, М. Маєрчик. — Київ : ВІПОЛ, 2013. — С. 9—16.
4. *Боряк О.* Тіло в контексті культурно-антропологічних студій: ретроспекція та сучасні підходи / Олена Боряк, Марія Маєрчик // Тіло в текстах культур / упоряд. О. Боряк, М. Маєрчик. — Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2003 — С. 7—18.
5. *Булашев Г.* Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях / Георгій Булашев. — Київ : Довіра, 1992. — 414 с.
6. *Валодзіна Т.* Жаночы ніз у традыцыйнай культуры / Татьяна Володіна // Сексуальная прастора беларускай культур: зб. навук. арт. і мат. — Москва, 2001. — С. 30—44.
7. *Головацький Я.* Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія / Яків Головацький. — Київ, 1991. — 94 с.
8. *Гнатюк В.* Галицько-руські народні легенди / Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник. — Львів, 1902. — Т. 12. — С. 19—20.
9. *Гнатюк В.* Етнографічна матеріали з Угорської Русі / Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник. — Львів, 1897. — Т. 3. — С. 1.
10. *Гримич М.* Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців / Марина Гримич. — Київ : ВІПОЛ, 2000. — 380 с.
11. *Грушевська К.* З примітивного господарства. Кілька завважень про засоби жіночої господарської магії у зв'язку з найстаршими формами жіночого господарства / Катерина Грушевська // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. — Вип. 1—3. — Київ, 1927. — С. 9—44._
12. *Грушевський М.* Історія української літератури / Михайло Грушевський. — Київ, 1925. — Т. 4. — С. 394.
13. *Грушевський М.* Історія України — Руси : в 11 т., 12 кн. / Михайло Грушевський. — Київ : Наукова думка, 1991—2000. — Т. 4.
14. *Гр[ушевський] Мр.* Дитина в звичаях і віруваннях українського народу. — Матеріали з полудневої Ки-

ївщини / Марко Грушевський, Зенон Кузеля // Матеріали до українсько-руської етнології / обробив З. Кузеля. — Т. 8. — Л., 1906.— 220 с.
15. *Драгоманов М.* Малорусские народные предания и рассказы. Свод М. Драгоманова / Михайло Драгоманов. — Київ, 1876. — 475 с.
16. *Зазыкин В.И.* Земля как женское начало и эротические символы, связанные с ней / В.И. Зазыкин // Национальный эрос и культура : в 2 т. / сост. Г.Д. Гачев, Л.Н. Титова. — Т. 1: Исследования. — Москва : Ладомир, 2002. — С. 39—87.
17. *Зайченко О.С.* Українська народна апокрифічна легенда: проблема розвитку і побутування : дис... канд. філол. наук: 10.01.07 / О.С. Зайченко ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. — Київ, 2004. — 18 с.
18. Етнографія статевого життя й тілесності: Збірник статей / уклад., наук. ред. О. Боряк, М. Маєрчик. — Київ : ВІПОЛ, 2013. — 288 с. : 10 іл.
19. *Иванов П.* Из области малорусских народных легенд / Петро Иванов // Этнографическое обозрение. — 1892. — Вип. 2—3. — С. 65—97.
20. *Ігнатенко І.* Жіноче тіло у традиційній культурі українців / Ірина Ігнатенко. — Київ : Дуліби, 2013. — 228 с.
21. *Ігнатенко І.* Жіноче тіло у традиційній культурі українців / Ірина Ігнатенко. — Київ : Дуліби, 2013. — 224 с. — (2-е вид.).
22. *Ігнатенко І.* Жіноче тіло у традиційній культурі українців / Ірина Ігнатенко. — Київ, 2014. — 264 с. : іл. — (Серія «Етнологія для дорослих», 3-тє вид. доп. і перероб.).
23. *Кабакова Г.* Антропология женского тела в славянской традиции / Галина Кабакова. — Москва : Ладомир, 2001 — 334 с.
24. *Колесса Ф.* Українська усна словесність / Філярет Колесса. — Львів : Накладом фонду «Учітеся, брати мої» ; Друк. Наук. т-ва ім. Шевченка, 1938. — 642 с.
25. *Конн І.* Мужское тело в истории культуры / Игорь Конн // Слово. — Москва, 2003. — 360 с.
26. *Кравченко В.* Зібрання творів та матеріали з архівної / Василь Кравченко ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України ; упоряд. О. Рубан ; наук. ред. Г. Довженок. — Т. 2. — Київ, 2009. — 640 с.
27. *Левченко М.* Казки та оповідання з Поділля. В записах 1850—1960-х рр. / Микола Левченко. — Київ, 1928. — Вип. І—ІІ. — 598 с.
28. *Маєрчик М.* Ритуал і тіло: структурно-семантичний аналіз обрядів українського родинного циклу / Марія Маєрчик. — Київ : Критика, 2011. — 328 с.
29. *Метка Л.* Глина й глиняний посуд в українській народній медицині (XIX — початок XXI століття) / Людмила Метка. — Полтава : АМСІ, 2014. — 246 с.
30. *Онищук А.* З народного життя гуцулів / Антін Онищук // Матеріали до української етнології. — Львів, 1912. — Т. 15. — С. 113.
31. *Пошивайло І.* Феноменологія гончарства: Семіотико-етнологічні аспекти / Ігор Пошивайло. — Опішне : Українське народознавство, 2000. — 432 с. : іл.
32. Тіло в текстах культур / упоряд. О. Боряк, М. Маєрчик. — Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2003. — 222 с.
33. Савур-могила. Легенди й перекази Нижньої Наддніпрянщини / упоряд. і авт. прим. В.А. Чабаненко. — Київ : Дніпро, 1990. — 261 с. : іл.
34. *Чубинский П.П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русскій край, снаряженной ИРГО. Юго-Западный отдел. Матеріалы и изследованія, собранныя д. чл. П.П. Чубинским. — Т. І / Чубинский П.П. — Санкт-Петербург : Типографія В. Безобразова, 1872. — XXX + 224 с.

Iryna Ignatenko

CREATING OF HUMAN BODY IN THE TRADITIONAL BELIEFS OF UKRAINIANS

The paper, based on the etiological legends and cosmogonic myths, deals with the problem of Ukrainian traditional beliefs, connected with the creating of human body. The author analyses folk notions about the symbolics of nature materials, from which human body was «made»; the reasons of creating people of two genders — man and woman; humans dualistic nature (predisposition to good and evil) etc. It is shown, that besides the biblical plot, apocrypha had a great influence on forming the beliefs, and it caused the creating of original and ethnically picturesque legends.

Keywords: body, cosmogony, myths, legends, beliefs.

Ирина Игнатенко

ТВОРЕНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА В ТРАДИЦИОННЫХ ВЕРОВАНИЯХ УКРАИНЦЕВ

В статье на основании этиологических легенд и космогонических мифов, рассматриваются украинские традиционные верования, связанные с первотворением человеческого тела. Анализируются народные представления о символике природных материалов, из которых было «изготовлено» человеческое тело; причины творения людей двух полов — мужчины и женщины; человеческая дуалистическая природа (склонность к добру и злу) и др. Показано, что кроме библейского сюжета, на формирование этих верований существенно повлияли апокрифы, что привело к созданию оригинальных и этнически колоритных легенд.

Ключевые слова: тело, космогония, мифы, легенды, верования.

Олена СЕРЕБРЯКОВА

МАНТИЧНІ ПРАКТИКИ «ПІДСЛУХОВУВАННЯ» ЧУЖИХ РОЗМОВ В УКРАЇНСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

Досліджується один з різновидів звукових ворожінь — «підслуховування» розмов під вікнами сусідських осель. Такі мантичні практики здійснювали на свято Андрія та різдвяно-новорічний період (Святий вечір, Меланку). З'ясовано, що вони пов'язані з культом предків. Розкрито акціональний і вербальний аспекти ворожінь, їх символіку, семантику, локальні варіанти, самобутність власне українських дивінацій.

Ключові слова: мантичні практики / обрядодії (ворожіння, ворожба, дивінації), вікно, «підслухи», господиня, господар, «пророчі» слова, весілля, дівування.

Відомо, що будь-який мантичний ритуал неможливо здійснити без участі потойбічних сил, від яких очікували допомоги в отриманні відомостей про майбутнє. Створивши умови для контакту з провісником долі (вибір особливого місця і часу для ворожіння тощо), від нього сподівалися одержати доленосний знак, який належало розшифрувати. Не є виключенням й численні звукові ворожіння, що наявні в зимовій обрядовості українців. Деякі з них, зокрема дівочі ворожіння за голосом домашніх тварин в українців Карпат, уже розглянуті в окремій публікації [38].

Стаття присвячена різновиду звукових дивінацій — «підслуховуванню» розмов під вікнами сусідських осель. За народними віруваннями, доля дівчини залежала від відповіді, яку вона почує[1]. Адже прислухаючись до «пророчих» слів, відданиця-ворожка намагалася отримати відповідь на конкретне запитання, яке мала на думці або промовляла вголос.

Детальні описи таких ворожінь маємо з Південної Лемківщини, де найпоширенішою обрядодією, що супроводжувала ворожбу, було кидання конопель, кукурудзи або гороху. Ось що пригадав з дитинства М. Шмайда. Увечері перед Андрієм дівчата набирали у фартухи кукурудзу, зупинялися перед хатами, де були парубки, і жменею зерна кидали у вікна. Потім чекали, якими словами відгукнуться з хати. Якщо почули: «Бодай'сь ся оддала!», — вірили, що одружаться. Якщо ж закричали: «Бодай'сь ся скопилила!», — цього року весілля не відбудеться. Натомість траплялися випадки, коли ніхто не озивався. У такому разі слідкували, хто першим з'явиться у вікні — чоловік чи жінка. Якщо це був чоловік, дівчата ще мали надію вийти заміж до року [43, с. 142].

Аналогічні мантичні обрядодії здійснювали у Снинському окрузі, де їх вважали ніби закликом до одруження. У селі Тополі (Гуменський округ) лемківчанки кидали кукурудзою або горохом у всі вікна підряд, прислухаючись, що їм кричатимуть з хати. Скажімо, «Воддавай са, воддавай» означало швидке весілля, «копыль са, копиль» — те, що дівчина стане покриткою. У Смольнику, Нехваль-Полянці, Старині та інших селах Гуменського округу щасливе одруження чекало на дівчину, якій під час виконання згадуваної дії («метаня гороху») відповідали:

[1] Прикметно, що у с. Павлівка (Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл.) відданиці «слухали» під чужими вікнами з метою передбачити ім'я свого нареченого [28, с. 201].

Метай горошок, метай,
Скоро са оддай [11, с. 166].

У процесі подібного ворожіння в околицях Маковиці звертали увагу на стать того, хто обізвався. Доброю прикметою вважали чоловічий голос, який віщував заміжжя [15, с. 149].

В іншому лемківському селі — Гелцманівці (Списьконововеський округ) — відданиці перед Святою вечерею лише підслуховували під вікном сусідів, роблячи висновки про своє майбуття. Так, наприклад, якщо під час розмови почули слово «чекай» — сподівалися на швидке весілля; «зколиш» — народження позашлюбної дитини; «сядь собі» — дівування, старість тощо [11, с. 167].

На Гуцульщині, Бойківщині, Волині, Поліссі, Поділлі, Слобожанщині, Надсянні, Закарпатті результати ворожінь пояснювали на підставі простих аналогій — слова «так», «іди», «зроби», «вийди», «забирайся», «встань» віщували одруження того або наступного року; «ні», «сиди», «не бери», «вернися», «прийди», «останься» були поганою прикметою у пророкуванні дівочої долі [1, арк. 93; 2, арк. 117; 5, арк. 29; 9, с. 102; 14, с. 29; 23, с. 211; 26, с. 24; 27, с. 321; 29, с. 75; 35, с. 164; 37, с. 54; 41, с. 260]. Подекуди поліщучки, подібно до лемківчанок, сипали у вікно коноплі або ходили на «підслухи» з млинцем[2] за пазухою, а на Наддніпрянщині — з рибними кістками у руці [3, арк. 39; 31, с. 132; 40, с. 210]. Свого часу, зокрема у ХІХ ст., на схожі дивінації звернув увагу М. Максимович [32, с. 140].

У різних регіонах України побутував й інший вид досліджуваного ворожіння. Підтвердженням цього є низка прикладів спілкування відданиць-ворожок з віщуном шлюбного майбутнього, тобто дівчата повинні були вступити в діалог з мешканцями хати, біля якої ворожили. У таких варіантах мантичних практик українки не були пасивними слухачками, а, фактично, обмінювались вербальними (звуковими) сигналами з провісником, провокуючи їх появу певними діями. Після виголошення свого запитання (або калатання ложками) належало мовчки уважно слухати пророчий знак-відповідь. Зазвичай адресатами були посередники між світами — транслятори інформації (у даному випадку — господарі оселі), за допомогою яких передбачали долю. Оскільки, за народними віруваннями, біля вікна «стоять» душі померлих та добрі ангели, у такий спосіб відданиці зв'язувались з потойбіччям і отримували доленосні знаки. Відомості про це почерпуємо з етнографічної літератури, а також із власних польових матеріалів. Скажімо, на Покутті дівчата кричали попід хатою: «Газдине, газдине, де ваші ключі?». А газдині з хати каже: «В стодолі в вівсі, аби сі повіддавали сего року всі!»... Єк файна газдині, то файно відповість, а єк якась злосна, могла сказати: «В стодолі в вівсі, аби сі покурвили всі!». Або: «В гузиці, аби сі покурвили всі!» (с. Пужники Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [7, арк. 195—196]. Аналогічні запитання і відповіді зафіксовані на Надсянні: «В вівсі, жеби вийшли заміж всі» (с. Любині Яворівського р-ну) [2, арк. 37]. Як зазначає Н. Зяблюк, на Поділлі відданиці запитували: «Тітко, де ключі?» або просили: «Дядьку, дайте ключі!». Якщо господарі були в доброму гуморі, то відповідали: «У пшениці, щоб ви були усі молодиці!». У протилежному разі казали: «У вівсі, щоб ви посивіли усі!». Можливий ще такий варіант прохання: «Тату, тату, позичте нам борони!», та відповіді: «Моя борона на вівсі, повіддавайтеся всі!», або «Моя борона в просі — ходить вам повік у косі!» [20, с. 24; 24, с. 79][3]. Ці записи засвідчують водночас позитивне й негативне (амбівалентне) семантичне наповнення одної й тої ж зернової культури — вівса. До того ж, добре ілюструють присутність людського фактору під час передбачення відданицями своєї шлюбної долі.

Приклад андріївської ворожби зі с. Товстеньке Чортківського р-ну Тернопільської обл. вказує на факт обрядового «годування» душ. З одного боку, ложка символізувала саме цей процес, а з іншого — уособлювала конкретного члена сім'ї, який постійно нею користується. Так, ходячи попід хатами, дівчата калатали ложками і кликали до хазяїв: «Чи ви є всі? Чи ви є всі?» — «Є всі, абисьте повіддавали всі!» [8, с. 75]. Подібний діалог під час підслуховування зафіксовано на Наддніпрянщині. «Жінка на діда кричить: «Та вже хай іде, хай іде». А він кричить: «Ідіть, ідіть усі» (с. Ситники Корсунь-Шевченківського р-ну Черкаської обл.) [4, арк. 145]. На Опіллі дівчата разом ходили до сусідів під хату

[2] У даному разі перший млинець був своєрідною пожертвою померлим предкам.

[3] У Новгород-Волинському повіті аналогічне запитання молодій давали усі відданиці. Позитивною шлюбною семантикою наділені пшениця і овес [13, с. 273].

і просили: «Позичте нам макітри мак терти, спідниці сі волоче, бо віддавати сі хоче!». Їм мали відповісти приблизно так: «На вербі, за вами хлопці всі!» (с. Сарники Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл.). Цей запис підтверджує поступову затрату такого звукового ворожіння, зокрема вербальних формул. Про це свідчить й оповідь старожила з Наддніпрянщини (с. Межиріч Канівського району Черкаської обл.), яка забула мету «підслухів» [3, арк. 131; 6, арк. 32].

За записами І. Беньковського, в кінці XIX ст. у Старокостянтинівському повіті Волинської губернії у передноворічну ніч ходили «підслуховувати» до церкви. Якщо людина почула «Ісає, ликуй», то в наступному році мала оженитися, а «Зі святими упокій» — померти [10, с. 6][4].

Інформацію щодо досліджуваного ворожіння з теренів Слобожанщини подав М. Дикарев. У кінці XIX — на початку XX ст. за такою ж прикметою у цьому ж місці або під хатою про своє майбутнє судили після Святої вечері з паляницею в руках, а на Меланки ворожили на вулиці з варениками. Слова «іди», «пішла» означали весілля в м'ясниці, «нема» — те, що на таку приємну подію марно сподіватися [17, с. 76; 18, с. 112]. Крім того, аналогічно за характером розмови (тиха, суперечлива), можна було довідатися, яким буде подружнє життя [16, с. 148]. Зауважимо, що використання у мантичних діях різних ритуальних страв мало на меті задобрювання духів-опікунів, померлих пращурів, які, за віруваннями, виступали посередниками між світами і допомагали у визначенні долі.

Схожі вмотивування дивінацій авторові вдалося занотувати на Наддніпрянщині та Надсянні. Зазвичай відданиці юрбою слухали під одною хатою, де було багато дітей, бо «там більше почуєш». За свідченнями інформаторів з деяких сіл Канівського р-ну (Тростянець, Полствин, Лука), Корсунь-Шевченківського р-ну (Сахнівка, Деренківець, Квітки, смт. Стеблів), Черкаського р-ну (с. Мошни) господарі на свято Андрія чи Меланки «вже ту смекалку знали, шо ходять попід вікнами, то друга просила, як почує, шо вже там шарахкотить під вікнами, то просила: «А піди там шось подай чи принеси» (якусь дитину), а друга: «А, сідай!». В останньому випадку дівчата на наступний рік вже не бігали туди ворожити, оскільки боялися знову почути небажане для них «пророче» слово (с. Кірове Корсунь-Шевченківського р-ну) [4, арк. 7, 21, 26, 34, 40, 63, 89, 195, 219, 229, 239]. Про здійснення наворoженого повідомили в Яворівському р-ні. «…Побігла під вікно слухати… Десь малі дуже шуміли, а вона (господиня. — *О. С.*) каже: «Сядь каменем!». Каже, як сіла, так і заміж не вийшла» (с. Чернилява) [2, арк. 129].

Із Корсунь-Шевченківського р-ну Черкаської обл. маємо й інші свідчення. Так, жителька с. Пішки розповідає: «… Як я знаю, шо приходять і чую, шо вже підійшли, як хочу по-хорошому, то кажу: «Молодєц». А як котора скаже там: «Вдівец» » [4, арк. 130]. У Шендерівці повідомили про те, що відданиці навіть дякували господині за її слово, завдяки якому мала здійснитися їхня мрія [4, арк. 55, 83]. А, скажімо, у с. Набокове Городищенського р-ну Черкаської обл. підходили ворожити нишком, «щоб нас не виявили, що ми тут» [4, арк. 75]. Ймовірно, так чинили з наміром отримати найточніший результат.

У своєрідних відмінах мантичний звичай побутував в інших селах Корсунь-Шевченківського і Канівського районів Черкаської обл. Так, до прикладу, дівчата з Хильок, Полствина «слухали» по черзі під одною хатою, а у Глушках, Кошмаку, Заріччі, Черепині, Ситниках, Межирічі, Хмільній, Яблунові — по одній в різних місцях [4, арк. 45, 49, 98, 107, 137, 160, 187, 193, 215, 227]. Зрідка відданиці намічали собі хату, до якої йшли гуртом, проте ворожила одна: «…Це тобі в тій хаті скажуть, а мені в тій хаті. Підійшли до моєї, де мені вже, і слухаємо…» (сс. Таганча, Пекарі) [4, арк. 169, 222—223].

У Куп'янському повіті (Харківщина) в минулому столітті у день Андрія під вікнами сусідів підслуховували як дівчата, так і парубки. Такі ж дивінації ще раз здійснювали й напередодні Нового року [25, с. 63].

Поза межами України на основі почутих слів, пісень і звуків (про покійних, весілля, церковні атрибути, багатство, бідність тощо), а також за статтю того, хто обізветься, з ритуальною їжею ворожили росіяни, білоруси, поляки, словаки, румуни. Такі мантичні обрядодії здійснювали на свято Андрія, в різдвяно-новорічний період та на Йордан [12, с. 16; 19, с. 21; 21, с. 7—8; 22, с. 779, 922; 30, с. 56, 432;

[4] Варто зазначити, що так само про тривалість свого життя ворожили перед Йорданом люди старшого віку на теренах Слобожанщини [16, с. 117].

33, с. 183; 34, с. 52; 36, с. 26—27; 39, с. 176; 40, с. 210; 42, с. 41, 52; 44, s. 314; 45, s. 321].

Аналіз численних етнографічних джерел і власні польові дослідження засвідчують, що звукові ворожіння здебільшого здійснювали дівчата з метою довідатись чи (як швидко) відбудеться весілля, соціальний стан та ім'я нареченого, як складеться подружнє життя. На факт побутування парубочих ворожінь вказують записи П. Іванова з теренів Слобожанщини (початок XX ст.). Сучасні фіксації з різних теренів України не підтверджують таких згадок, що свідчить про повну затрату ворожби представниками сильної статі.

Дивінації цієї групи будуються на основі прихованого (пасивне слухання) або безпосереднього діалогу з провісником. Своєю чергою отримання результатів здійснювалося шляхом інтерпретації першого почутого «віщого» слова. Ворожіння, засновані на сприйнятті вербального сигналу, є своєрідним комунікативним актом з віщунами долі, оскільки вони, як посередники між світами, транслюють доленосні знаки.

Про стійкість символічних значень вербальних сигналів, які відданиці витлумачували на підставі простих аналогій, свідчить їх поширення по всій Україні. Слова «так», «іди», «зроби», «вийди», «забирайся», «встань» віщували швидке одруження. Лихою прикметою у пророкуванні дівочої долі були почуті «ні», «сиди», «не бери», «вернися», «останься», «заколиш», позаяк означали дівування чи те, що дівчина народить позашлюбну дитину. Зауважимо, що в українській традиції деякі «пророчі» слова, зокрема у локальних варіантах відповіді в процесі безпосереднього діалогу, мали амбівалентну семантику. Головною функцією вербальних формул у досліджуваних ворожіннях було не лише запитання або прохання дівчини, а «виклик на зв'язок» віщуна. Тобто, репліка відданиці мала на меті спровокувати «пророчу» відповідь. Хоча віщун й не належав до персонажів нечистої сили, отриманий від нього вербальний знак сприймався як особлива відповідь, надіслана з потойбічного світу.

Вікно, як кордон між своїм (домашнім) та чужим (зовнішнім) простором, — традиційне місце ворожби про долю, а також символ зв'язку з потойбіччям. Досліджуваний мантичний обряд зберігає тісний зв'язок із святвечірніми ритуалами вшанування душ померлих предків. Саме тому для налагодження контакту з надприродними силами у процесі дивінацій вказаним помічникам, а також домашнім духам жертвували ритуальну їжу (пироги, хліб), символічно «годуючи» їх. З цією ж метою послуговувались ложками, створюючи обрядовий шум.

Попри наявність відповідних аналогій розглянутих ворожінь у традиційній календарній обрядовості слов'янських та інших народів Європи («підслуховування» під чужими вікнами або церковними дверима; використання коноплі або проса, ритуальних страв), відзначимо побутування низки своєрідних явищ, які вирізняють власне українську традицію з-поміж інших етносів. Це, зокрема, отримання результатів мантичних обрядодій за статтю людини або голосом (у лемків) та амбівалентною семантикою пророчої відповіді (у покутян і подолян); використання ритуальної їжі під час ворожби (у поліщуків, наддніпрянців, слобожан) тощо.

1. Архів Інституту народознавства НАН України (Далі — Архів ІН НАНУ). — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 280 б. — Арк. 68—99 (Боцонь Л.А. Звіт про роботу над дослідженням громадського побуту і традиційної культури спілкування поліщуків, проведену в складі наукової експедиції на Полісся у липні 1981 р.).
2. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 565. — Арк. 1—135 (Серебрякова О. Календарна та сімейна обрядовість в селах Яворівського р-ну Львівської обл., польові матеріали 2007 р.).
3. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 594. — Арк. 1—143 (Горошко Л.М. Календарні і родинні звичаї та обряди в селах Канівського р-ну Черкаської обл., польові матеріали 2009 р.).
4. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 608. — Арк. 1—354 (Серебрякова О. Польові матеріали з Корсунь-Шевченківського, Черкаського, Канівського та Золотоніського районів Черкаської обл. за 2008, 2009, 2010 рр.).
5. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 609. — Арк. 1—65 (Серебрякова О. Карпати-2011, 2012. Польові матеріали зі Сколівського р-ну Львівської обл., Перечинського, Великоберезнянського, Виноградівського р-нів Закарпатської обл.).
6. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 663. — Арк. 1—67 (Серебрякова О.Г. Календарні і сімейні обряди, прикмети, зібрані в Рогатинському р-ні Івано-Франківської обл. та Перемишлянському р-ні Львівської обл., польові матеріали за 2012 рік).
7. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 704. — Арк. 1—232 (Серебрякова О.Г. Покуття, польові матеріали, зібрані в Коломийському, Снятинському,

Тлумацькому, Тисменицькому, Городенківському р-нах Івано-Франківської обл., 2013, 2014 рр.).

8. *Артюх Л.* Село Товстеньке вчора й сьогодні / Лідія Артюх // Народна творчість та етнографія. — 1993. — № 2. — Березень-квітень. — С. 73—77.
9. *Беньковский И.* Девичій праздникъ св. Андрея / Иван Беньковский // Кіевская старина. — Київ : Типографія Г.Т. Корчакъ-Новицкаго, 1895. — Г. 14. — Т. 51. — Декабрь. — С. 100—103.
10. *Беньковскій И.* Поверья, обычаи, обряды, суеверія и приметы, пріуроченные къ «Риздвяным Святамъ» / Иван Беньковскій // Кіевская старина. — Київ : Типографія Г.Т. Корчакъ-Новицкаго, 1896. — Г. 15. — Т. 52. — Январь. — С. 1—9.
11. *Вархол Й.* Дівочі ворожіння в часі зимового сонцестояння / Й. Вархол // Науковий збірник музею української культури у Свиднику. — Пряшів : Музей української культури, 1988. — Т. 15. — Кн. 1. — С. 163—172.
12. *Виноградова Л.* Девичьи гадания о замужестве в цикле славянской календарной обрядности (западно-восточнославянские параллели) / Л.Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. — Москва : Наука, 1981. — С. 13—43.
13. *Вовк Х.К.* Студії з української етнографії та антропології / Х.К. Вовк. — Київ : Мистецтво, 1995. — 336 с. : іл.
14. *Герцій П.* Віроване на Святый вечер в Хусті / П. Герцій // Подкарпатска Русь. — Ужгород, 1930. — Ч. 1—2. — С. 27—30.
15. *Гривна В.* Народні звичаї Маковиці / Василь Гривна. — Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво в Братіславі ; Відділ української літератури в Пряшеві, 1973. — 163 с.
16. *Дикарев М.* Народний календар Валуйського повіту (Борисівської волості) у Вороніжчині / Митрофан Дикарев // Матеріали до українсько-руської етнології. — Львів, 1905. — Т. 6. — С. 113—204.
17. *Дикарев М.* Різдвяні сьвята / Митрофан Дикарев ; переклад В. Лукича // Зоря. — Львів, 1895. — Ч. 4. — С. 75—76.
18. *Дикарев М.* Різдвяні сьвята / Митрофан Дикарев ; переклад В. Лукича // Зоря. — Львів, 1895. — Ч. 6. — С. 111—113.
19. *Дмитриева С.И.* Фольклор и народное искусство русских Европейского Севера / С.И. Дмитриева. — Москва : Наука, 1988. — 240 с.
20. *Жайворонок В.В.* Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В.В. Жайворонок. — Київ : Довіра, 2006. — 703 с.
21. *Зеленин Д.* Из быта и поэзии крестьян Новгородской губерніи (По материалам из бумаг В.А. Воскресенскаго) / Дмитрий Зеленин // Живая старина. — 1905. — Вып. I и II. — Год XIV. — Санкт-Петербург : Типо-Литографія В.О. Пастор. — С. 1—56.
22. *Зеленин Д.* Описаніе рукописей ученаго Архива императорскаго русскаго географическаго общества / Д.К. Зеленин. — Петроград : Типография А. Орлова, 1915. — Вып. II. — 988 с.
23. *Злоцкий Ф.* Изъ суеверій и обычаев Русскихъ особенно комитата Угочанскаго / Ф. Злоцкий // Светъ. — Унгваръ, 1870. — Ч. 26 (9 июля). — Г. IV. — С. 210—211.
24. *Зяблюк Н.* Вечорниці / Н. Зяблюк // Радянська школа. — 1989. — № 4. — С. 77—82.
25. *Иванов П.* Жизнь и поверья крестьян Купянскаго уезда, Харьковской губерніи / П. Иванов // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — Т. 17. — Харьков : Печатное Дело, 1907. — 216 с.
26. *Кайндль Р.Ф.* Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази / Раймунд Фрідріх Кайндль. — Чернівці : Молодий буковинець, 2000. — 208 с.
27. *Карабович К.* Народні вірування / Казимира Карабович // Холмщина і Підляшшя. Історико-етнографічне дослідження. — Київ : Родовід, 1997. — С. 316—321.
28. *Когут Б.О.* Нариси з історії села Павелча (Павлівки) / Б.О. Когут, О.Л. Сас. — Івано-Франківськ : Лік, 1998. — 260 с.
29. *Коперженський К.* Календар народньої обрядовости новорічного циклу / Кость Коперженський // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. — Київ, 1929. — Вип. 3. — С. 14—97.
30. Круглый год. Русский земледельческий календарь / сост., вступ. ст. и примеч. А.Ф. Некрыловой ; ил. Е.М. Белоусовой. — Москва : Правда, 1991. — 496 с. : ил.
31. *Курочкін О.* Українці в сім'ї європейській: звичаї, обряди, свята / Олександр Курочкін. — Київ : Бібліотека українця, 2004. — 248 с.
32. *Максимович М.* Дні та місяці українського селянина: пер. з рос. / Михайло Максимович. — Київ : Обереги, 2002. — 189 с.
33. Пинчуки. Этнографический сборник. Песни, загадки, пословицы, обряды, приметы, предразсудки, поверья, суеверья и местный словарь / собрал в Пинском уезде Минской губернии Д.Г. Булгаковский. — Санкт-Петербург : В типографии В. Безобразова и Коми, 1890. — 200 с.
34. Простонародныя приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказанія о лицахъ и местахъ / собрал въ Витебской Белоруссии Н.Я. Никифоровский. — Витебск : Губернская Типо-Литографія, 1897. — 337 с.
35. *Ріпецький О.* Парубочі й дівочі звичаї в селі Андріяшівці Лохвицького повіту на Полтавщині / Олекса Ріпецький // Матеріали до української етнольогії. — Львів, 1918. — Т. XVIII. — С. 155—169.
36. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / собр. М. Забылиным. — Москва : Автор, 1992. — 616 с. (Репринт. воспроизведение издания 1880 года).
37. *Свидницкій А.П.* Великдень у Подолянъ / А.П. Свидницкій // Основа. — Санкт-Петербург : В Типогра-

фіи И. Тиблена и комп., 1861. — Ноябрь-декабрь. — С. 26—71.
38. *Серебрякова О.* Дівочі ворожіння за голосом домашніх тварин (карпатознавчі студії) / Олена Серебрякова // Łemkowie, Bojkowie, Rusini — historia, współczesność, kultura materialna i duchowa. — Słupsk ; Zielona Góra ; Svidnik, 2015. — Tom V. — S. 727—741.
39. *Сырку П.* Изъ быта бессарабскихъ румынъ. I. Народный календарь румынскаго населенія въ Бессарабіи / Полихроний Сырку // Живая старина. — 1913. — В. I—II. — Годъ XXII. — С. 147—180.
40. *Толстая С.М.* Полесский народный календарь. Материалы к этнодиалектному словарю: К — П / С.М. Толстая // Славянский и балканский фольклор: Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. — Москва : Наука, 1986. — С. 178—243.
41. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом: Материалы и исследования, собранные д. чл. П.П. Чубинским. — Санкт-Петербург : Типография В. Безобразова и Комп., 1872. — Т. III: Народный дневник. — VIII + 486 + II с.
42. *Шейн П.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Т. 1, Ч. I: Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях / Павел Шейн. — СПб. : Типография Императорской Академии Наук, 1887. — 590 с.
43. *Шмайда М.* А іші вам вінчую. Календарна обрядовість русинів-українців Чехо-Словаччини / Михайло Шмайда. — Братіслава ; Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво ; Відділ української літератури, 1992. — Т. 1. — 500 с.
44. *Federowski M.* Lud bialoruski na Rusi Litewskej. Materialy do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877—1891. — T. 1 / Michał Federowski. — Kraków : Wydawnictwo Komisyi antropologicznej Akademii Umiętności, 1897. — 509 s.
45. *Gołębiowski Ł.* Lud polski. Jego zwyczaje, zabobony / Łukasz Gołębiowski. — Warszawa : Drukarnia Gałezowskiego i społki, 1830. — 328 s.

Olena Serebryakova

DIVINATION PRACTICE OF «EAVESDROPPING» OF ALIEN TALKS IN THE UKRAINIAN TRADITION

One of the types of sound divinations — «eavesdropping» of the talks near the windows of neighboring houses, is analyzed in the paper. Such divination practice was traditionally performed during the name day of Andrew and Christmas and New Year period (Christmas Eve, Melanka). As a result, the author showed the connection between this practice and the ancestor worship. Actional and verbal aspects of divinations, its symbolics, semantics, local versions, specificity of the Ukrainian divinations.

Keywords: divination practice / ritual acts (divinations, sortilege), window, «eavesdropping», housewife, host, «oracular» words, wedding, girlhood.

Олена Серебрякова

МАНТИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ «ПОДСЛУШИВАНИЯ» ЧУЖИХ РАЗГОВОРОВ В УКРАИНСКОЙ ТРАДИЦИИ

В статье проанализирована одна из разновидностей звуковых гаданий — «подслушивание» разговоров под окнами соседних домов. Традиционно такие мантические практики исполняли на праздник Андрея и рождественсконовогодний период (Святой Вечер, Меланку). В результате установлена их связь с культом предков. Раскрыты акциональный и вербальный аспекты гаданий, их символика, семантика, локальные варианты, специфика украинских гаданий.

Ключевые слова: мантические практики / обрядные действия (гадания, дивинации), окно, «подслушивание», хозяйка, хозяин, «вещие» слова, свадьба, девичество.

Роман РАДОВИЧ

ПОЛІСЬКА «КЛІТЬ»: КОНСТРУКТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ДИНАМІКА ФУНКЦІЙНОГО ВИКОРИСТАННЯ

Розглядається одна з головних господарських будівель поліського двору — «кліть» (холодна комора). Подана характеристика її специфіки, конструктивних особливостей, функціонального призначення тощо. Як показують джерела, в XIX — пер. пол. XX ст. поряд з господарськими, «кліть» могла також виконувати і функції сезонного (літнього) житла. Аналіз джерел дав можливість автору констатувати, що схожі функції (річної спальні) споруда, відома під цією назвою, виконувала вже як в XVI ст., так і в період Київської Русі (X—XI ст.).

Ключові слова: поліський двір, холодна комора, «кліть», сезонне житло, напівземлянкове житло, піч-кам'янка.

З'ясування генезису житла потребує вирішення низки завдань, не останнє місце серед яких займають особливості господарських споруд. Власне, прискіпливий аналіз їх різновидів, окремих конструктивних елементів дає можливість прослідкувати певні початкові етапи формування житла. Однією із найважливіших, а водночас і найдавніших господарських будівель двору поліщуків (як і українців загалом) була комора. На Поліссі побутували два типи комор — холодна («кліть») і тепла («стебка») [32, s. 257—258]. У холодній коморі зберігали морозостійкі продукти, натомість комора тепла призначалася для тих продуктів, які не переносили низьких температур. Ці два різновиди комор могли входити до складу житлової споруди, блокуватись із нею чи розташовуватися окремо. Особливості теплої комори ми розглядали в одній із попередніх робіт [23], натомість у запропонованій розвідці увагу буде зосереджено на аналізі комори холодної («кліті») як окремої споруди двору.

Зазвичай «кліть» (з протипожежних міркувань) розташовували віддалік від інших споруд двору, але так, щоб її можна було бачити з вікон хати. Зауважимо, що навіть у зімкнутих (погонних[1]) чи замкнутих («підварок», «хороми», «окружний двір», «оседок»: сс. Залісся К.-Каш., Велимче Рат. Вол. [10, с. 103]) дворах «кліть» старались споруджувати на віддалі від іншої господарської забудови. Переважно неподалік від житла розташовували й «стебку».

При формуванні забудови двору досить часто теплу і холодну комори розміщували в одному ряді та повертали вхідними отворами одна до одної (будівлі др. пол. XIX ст. у сс. Крута Слобода, Рокитно, Березове Рок. Рів., Мотійки Нар. Жит.)[2]. Відстань

---

1 Як зазначає Є. Бломквіст, «в погонному дворі кліть стоїть паралельно до хати і повернута входом у бік двору» [5, с. 202].

2 У статті для позначення адміністративних одиниць будемо використовувати наступні скорочення: Рівненська обл. — Рів., Березнівський р-н — Берез., Володимирецький р-н — Волод., Дубровицький р-н — Дуб., Зарічненський р-н — Зар., Рокитнянський — Рок., Сарненський р-н — Сар. Костопільський — Кост.; Волинська обл. — Вол., Любомльський — Любом., Любешівський — Любеш., Камінь-Каширський р-н — К.-Каш., Шацький — Шац., Ратнівський — Рат, Маневицький — Ман.; Житомирська обл. — Жит., Ємільчинський р-н — Єм., Новоград-Волинський р-н — Н.-Вол., Овруцький р-н — Овр., Олевський р-н — Ол., Коростенський р-н — Кор., Лугинський р-н — Луг., Малинський р-н — Мал., Народицький р-н — Нар.,

Кліть кін. XIX ст. у с. Березове Рокитнянського р-ну Рівненської обл.

Кліть кін. XIX ст. у с. Березове Рокитнянського р-ну Рівненської обл. (у процесі демонтажу)

між ними була незначною — вона дорівнювала приблизно довжині виносу причілкового піддашшя (1,17 м: с. Мотійки; 1,2 м: с. Рокитно; 1,4 м: с. Крута Слобода; 1,8 м: с. Березове). За твердженням поліщуків, це робили, як звичайно, з теплотехнічних міркувань, щоб захистити дверний отвір від задування вітру, засікання дощу, снігу. Подекуди (сс. Крута Слобода, Березове) з тильного боку між «стебкою» і «кліттю» споруджували стінку («загороду»). Траплялось, що стінку робили і спереду, внаслідок чого утворювалась тридільна споруда «стебка» + «прикоморник» («прикоморок») + «кліть», яку в Олевському р-ні (Жит.) називали «збожья». Вхід у «прикоморок» прорубували із чільного фасаду, а вже з нього заходили у «кліть» та «стебку». Подібну «збожью» кінця XIX ст. (з тією різницею, що двері у стебку влаштовані у чільному фасаді) виявлено у селі Лопатичі (Ол. Жит.). Її «прикоморник» уже досить розвинутий — завдовжки 3,43 м.

У південних районах Середнього Полісся України (Мал., Рад. Кор., Єм., південь Ол. Жит.) побутував інший варіант поєднання стебки та комори в одній будівлі. Тут вони становили конструктивно цілісний зруб-п'ятистінок (сс. Українка, Чоповичі Мал. Жит.) або зруб-чотиристінок комори, поєднаний через стовпи («арцаби») з тристінком стебки («клєть-комора»[3] кін. XIX ст. у с. Радовель Ол. Жит.). Двері у кожне з приміщень прорубували у чільному фасаді. Уздовж вхідної стіни влаштовували досить широке (приблизно 1 м) піддашшя. Перед холодною коморою звичайно влаштовували дерев'яний поміст (сс. Українка, Чоповичі Мал. Жит.). Стеля у такій стебці завжди була нижчою (приблизно на 0,3 м) від стелі комори. Внутрішні та зовнішні стіни стебки зазвичай білили, стіни ж комори залишали не біленими. Іноді до складу цієї споруди входила ще шопа (навіс) для господарського реманенту (сс. Мелені, Бехи, Дідковичі Кор., Чоповичі Мал. Підлуби Єм. Жит.) [6, с. 332]. Найвірогідніше, така будівля утворилася шляхом поєднання («зростання») двох окремих зрубів (стебки і комори), які місцями на Поліссі споруджували поряд і повертали входами в один бік (с. Березове Рок. Рів. [8, с. 57—58]). Поєднання приміщень стебки та комори в одній будівлі зустрічалося й на Київщині (Виш.), проте тут подібні будівлі, які номінували лексемою «інбар», мали більш розвинуте планування. Скажімо, «інбар» кінця XIX — початку XX ст. зі с. Любимівка (Виш. Київ.) мав підквадратну у плані форму (6,39 х 6,47 м). До його складу входив суцільний зруб-п'ятистінок «стебка/комора» та досить великі (2,78 х 6,39 м) сіни. Входи у стебку та комору вели з сіней. Стеля стебки була на 0,35 м нижчою від стелі комори. Інший «інбар» першої пол. XX ст. з цього ж села був прямокутним у плані (4,93 х 8,27 м). Вхід у стебку вів з сіней, а увійти в комору можна було лише з двору. Дуже спорадично на Поліссі траплялися споруди з двома спареними холодними коморами («клітями»): с. Берестя (Дуб. Рів.). Водночас доволі широке побутування «подвій-

Радомиський р-н — Рад.; Київська обл. — Київ., Іванківський р-н — Ів., Поліський р-н — Пол., колишній Чорнобильський р-н — Чор.

[3] У цій місцевості «клєттю» називають холодну комору, стебка ж має назву «комора».

них клітей» засвідчене у деяких районах Білорусії (західне Поозер'я), Литви та Латвії [19, с. 200].

Окрема не поєднана з іншими приміщеннями холодна (неопалювана) «кліть» («клєть», «клеть», «клет», «клить» «клєтка») побутувала на усій території Полісся. Для її номінації використовували й інші лексеми: «комо́ра», «кому́рка», «надву́рна комо́ра», «маґазі́н», «маказі́н», «макази́н», «маґази́нчик», «маказі́нчик», «амба́р», «вінбар», «інбар», «хи́жка», «шпихєр», «шпихіер», «спіхєрик», «свіро́нок», «свіранок», «свіро́нчик», «свіро́н» тощо. Оскільки ця будівля призначалася для зберігання зерна[4], продуктів, одягу та інших найцінніших речей селянина, її споруджували надзвичайно міцною. Як неодноразово відзначали дослідники, «клєть» будували «міцнішою і з більшою увагою ніж саму хату» [29, с. 105].

У XIX — на поч. XX ст. поліська «кліть» була невеликою (3—4 х 3—4 м)[5] підквадратною чи дещо

Кліть др. пол. XIX ст. у с. Березове Рокитнянського р-ну Рівненської обл.

видовженою у плані однокамерною спорудою, яку звичайно зводили у зрубній техніці («в вугли»). Кліті каркасної конструкції на Поліссі зрідка траплялись лише у найбідніших верств населення [7, с. 311; 31, s. 110].

У «кліті» завжди влаштовували дерев'яну підлогу («мост», «муст», «помост», «пудлога», «пол»). Останню виготовляли з півколод чи пластин («мосниць», «полових досок», «помосніц», «плах») доволі значної товщини (12—14 см). «Мосниці» настеляли по двох—трьох брусах («подмо́снікі», «ліґара́», «лагу́ни», «ла́ги»), врубаних у стіни зрубу, а їх краї заганяли у пази нижніх вінців стін.

Над поверхнею землі «кліть» піднімали на «палях» (переважно дубових), висота яких інколи була доволі значною (с. Чучевичі: Мозирське Полісся [5, с. 201 (Рис. 43.1)]; с. Снєдзін: Річицьке Полісся [31, Rys. 19]). Скажімо, у с. Замисловичі (Ол. Жит.) вона сягала 0,7 м («один аршин»). Таку споруду у цьому селі називали «комо́ра на подвєсі». Хоча частіше висота палів була меншою: 15—20 см. У такому випадку підлогу («муст») влаштовували на рівні другого—четвертого вінця зрубу. Наприклад, у «кліті» др. пол. XIX ст. зі с. Березове (Рок. Рів.) «штандари» виступають над поверхнею грунту на 15 см, а «лаги» для підлоги зарубані у четвер-

[4] На Лівобережному Поліссі багатші селяни зернові культури доволі часто зберігали не у наземних зрубних коморах, а у заглиблених ямах. Їх викопували у глиняному грунті, у формі глека. Ями всередині випалювали за допомогою соломи і оббивали березовою корою. Після заповнення зерном верхній отвір накривали дошками чи щитом, засипали землею, а інколи над ним влаштовували ще невеликий дашок [21, с. 91; 26, с. 149].

[5] Внутрішні розміри (у плані) обміряних нами клітей становлять: 3,62 х 3,75 м (кліть др. пол. XIX ст. у с. Ракитне Кост. Рів.); 3,3 х 3,3 м (кліть сер. XIX ст. у с. Крута Свобода Рок. Рів.); 4,56 х 4,6 м (кліть др. пол. XIX ст. у с. Березове Рок. Рів.); 3,44 х 4,62 м (кліть сер. XIX ст. у с. Залав'я Рок. Рів.); 2,9 х 3,12 м (кліть др. пол. XIX ст. у с. Березове Рок. Рів.); 3,22 х 3,25 (кліть кін. XIX ст. у с. Березове Рок. Рів.); 3,08 х 3.23 м (кліть др. пол. XIX ст. у с. Березове Рок. Рів.); 3,01 х 3,13 м (кліть пер. пол. XIX ст. у с. Дроздинь Рок. Рів.); 2,78 х 3,07 м (кліть кін. XIX — поч. XX ст. у с. Дроздинь Рок. Рів.); 2,8 х 3,07 м (кліть пер. пол. — сер. XIX ст. у с. Дроздинь Рок. Рів.); 2,76 х 3,03 м (кліть кін. XIX ст. у с. Дроздинь Рок. Рів.); 2,85 х 3,2 м (кліть кін. XIX ст. у с. Залужжя Дубр. Рів.); 2,62 х 3,0 м (кліть поч. XX ст. у с. Великі Озера Дубр. Рів.); 3,14 х 3,94 м (кліть пер. пол. XX ст. у с. Шахи Дубр. Рів.); 2,98 х 3,06 м (кліть поч. XX ст. у с. Озерськ Дубр. Рів.); 3,88 х 3,6 м (кліть кін. XIX ст. у с. Бишляк Волод. Рів.); 2,8 х 3,0 м (кліть поч. XX ст. у с. Грицьки Дубр. Рів.); 3,58 х 3,44 м (кліть кін. XIX ст. у с. Велимче Рат. Вол.); 5,0 х 3,3 м (кліть кін. XIX ст. у с. Запруддя К.-Каш. Вол.); 2,27 х 2,27 м (кліть кін. XIX ст. у с. Лопатичі Ол. Жит.); 3,05 х 3 м (кліть кін. XIX ст. у с. Радовель Ол. Жит.); 3,75 х 3,79 м (кліть др. пол. XIX ст. у с. Мотійки Нар. Жит.); 4,63 х 4,68 м (кліть поч. XX ст. у с. Стара Марківка Пол. Київ.); 2,58 х 3,02 м (кліть кін. XIX — поч. XX ст. у с. Млачівка Пол. Київ.). Приблизно такі розміри мали кліті обміряні А. Данилюком: 3,0 х 3,0 м (1880 р. у с. Дроздинь Рок. Рів.); 4,0 х 4,0 м (кліть кін. XIX ст. у с. Дроздинь Рок. Рів.).

Кліть сер. XIX ст. у с. Залав'я Рокитнянського р-ну Рівненської обл.

тому вінці, внаслідок чого «муст» піднятий над поверхнею грунту на 85 см.

Як звичайно, перед вхідною стіною влаштовували неширокий (0,4—0,8 м)[6] дерев'яний поміст («перекла́ток»: с. Дроздинь Рок. Рів.), який опирався на виноси нижніх вінців стін та випуски «ліґарів», тому рівень помосту зазвичай збігався із рівнем підлоги кліті. Дах над ним дещо виносили, утворюючи таким чином навіс («навєс»). У с. Замисловичі (Ол. Жит.) респонденти зазначають, що висота помосту визначалась мірою «по пояс хазяїну» («в півросту»)[7], *«щоб зручно було брать мішки з зерном»* (щоправда, дотримуються цього правила не завжди). В окремих випадках перед коморою (на місці помосту) влаштовували ще одне вузьке (зрубне чи каркасне) приміщення-тамбур, з окремими дверима — «кру́морок», «прикомо́рник», «прикомо́рок», «сіни» (сс. Сварицевичі Дуб. Рів.; Лопатичі Ол., Мотійки Нар., Любовичі Мал. Жит.; Запруддя К.-Каш. Вол.). Ширина цього приміщення сягала приблизно 1,2—1,3 м (1,35 м — с. Запруддя К.-Каш. Вол.). Вхід у кліть зазвичай влаштовували у причілковій стіні, перпендикулярній до гребеня даху, проте в окремих випадках він міг бути й у стіні паралельній до гребеня (с. Березове Рок. Рів.).

Віконні отвори у цих спорудах, як правило, взагалі відсутні [30, с. 44; 31, s. 110]. Двері у давніших «клітях» мали доволі незначні розміри (їх параметри здебільшого не перевищували 1,3 x 0,8 м)[8]. Дверні полотна повертались на дерев'яних бігунах (кліті з сіл Карпилівка, Рудня Карпилівська Сар. Рів.) чи металевих завісах. Їх виготовляли із наймiцнішого матеріалу (інколи з дуба). В інтер'єрі давніших клітей (із суміщеними конструкціями даху та стелі) дуже часто присутні дві (сс. Бишляк Волод., Березове, Залав'я Рок., Ракитне Кост. Рів.), зрідка — одна (с. Крута Слобода Рок. Рів.) жердки-гряди, врубані у причілкові стіни на відстані приблизно 30 см від поздовжніх, дещо нижче верхніх поздовжніх вінців зрубу. В окремих випадках ще одну таку жердину врубували по поздовжній осі кліті, під гребенем даху («кліть» др. пол. XIX ст. у с. Карпилівка Сар. Рів.).

Зруб клітей завжди складали з відбірного соснового дерева (в окремих випадках для цього могли використовувати дуб [7, с. 311]). Інших порід, наприклад, осики, яку інколи вживали для спорудження стін теплої комори («стебки») чи навіть і хати, для зрубу «кліті» не брали. Мохову прокладку між вінцями влаштовували дуже спорадично, — переважно її не було [31, s. 110]. Зазвичай суміжних вінців зрубу «тиблями» не скріплювали (їх використовува-

[6] Ширина помосту обміряних нами «клітей» становить: 0,4 м (кліть поч. XX ст. у с. Великі Озера Дубр. Рів.); 0,5 м (кліть кін. XIX ст. у с. Березове Рок. Рів.); 0,5 м (кліть сер. XIX ст. у с. Дроздинь Рок. Рів.); 0,8 м (кліть др. пол. XIX ст. у с. Березове Рок. Рів.).

[7] При середньому рості поліщуків 1,67—1,68 м [20, с. 50—51], ця висота мала б сягати приблизно 84 см.

[8] Розміри дверного отвору в обміряних нами спорудах становлять: 1,26 x 0,7 м (кліть поч. XX ст. у с. Великі Озера Дубр. Рів.); 1,3 x 0,98 м (кліть поч. XX ст. у с. Озерськ Дубр. Рів.); 1,34 x 0,88 м (кліть кін. XIX ст. у с. Бишляк Волод. Рів.); 1,45 x 0,78 м (кліть пер. пол. XX ст. у с. Шахи Дубр. Рів.); 1,18 x 0,84 м (кліть др. пол. XIX ст. у с. Березове Рок. Рів.); 1,26 x 0,82 м (кліть сер. XIX ст. у с. Залав'я Рок. Рів.); 1,04 x 0,79 м (кліть др. пол. XIX ст. у с. Березаве Рок. Рів.); 1,15 x 0,74 м (кліть кін. XIX ст. у с. Березове Рок. Рів.); 0,97 x 0,7 м (кліть др. пол. XIX ст. у с. Березове Рок. Рів.); 1,02 x 0,74 м (кліть поч. XX ст. у с. Дроздинь Рок. Рів.); 1,14 x 0,8 м (кліть кін. XIX — поч. XX ст. у с. Дроздинь Рок. Рів.); 1,12 x 0,8 м (кліть кін. XIX ст. у с. Дроздинь Рок. Рів.); 1,33 x 0,77 м (кліть др. пол. XIX ст. у с. Мотійки Нар. Жит.); 1,35 x 0,84 м (кліть кін. XIX — поч. XX ст. у с. Млачівка Пол. Київ.); 1,8 x 0,74 м (кліть сер. XIX ст. у с. Крута Слобода Рок. Рів.); 1,3 x 0,84 м (кліть др. пол. XIX ст. у с. Ракитне Кост. Рів.); 1,34 x 0,75 м (кліть поч. XX ст. у с. Грицьки Дубр. Рів.); 1,18 x 0,75 м (кліть кін. XIX ст. у с. Лопатичі Ол. Жит.); 1,24 x 0,87 м (кліть кін. XIX ст. у с. Радовель Ол. Жит.).

ли лише у конструкції причілків накоту даху)[9]. Варто відзначити, що при зведенні стін кліті традиційно застосовували більш архаїчні техніку і технологію, ніж при спорудженні стебки. Особливо наочно це можна спостерігати там, де в одній господі присутні ці дві споруди, збудовані приблизно в один час. Наведемо декілька прикладів: зруб кліті з колод, врубка одностороння верхня, драчка нижня; зруб стебки з брусів, врубка прямокутна, двостороння, драчка нижня (будівля др. пол. XIX ст. у с. Березове Рок. Рів.); зруб кліті з колод, врубка одностороння верхня; зруб стебки з брусів, врубка прямокутна, одностороння верхня (будівля др. пол. XIX ст. у с. Рокитно Рок. Рів.); зруб кліті з півколод, врубка одностороння верхня; зруб стебки з брусів, врубка прямокутна, одностороння нижня (будівля др. пол. XIX ст. у с. Крута Слобода Рок. Рів.); зруб кліті з колод, врубка одностороння верхня; зруб стебки з півколод, врубка одностороння нижня (будівля др. пол. XIX ст. у с. Мотійки Нар. Жит.); зруб кліті з колод, врубка одностороння верхня, драчка верхня; зруб стебки з брусів, врубка одностороння нижня, драчка нижня (кліть пер. пол. — сер. XIX ст., стебка др. пол. XIX ст.; с. Дроздинь Рок. Рів.). До речі, подібне явище спостерігаємо й у тридільних житлових будівлях типу хата + сіни + комора.

На основній території Полісся у клітях застосовували зрубне (подовжньо-вінчате) перекриття [7, с. 311] («накот», «накат», «закот», «стуля накотом», «кругла стуль»), яке поєднувало у собі конструкції даху та стелі: у трикутні фронтони («закоти») причілків даху врубували поздовжні сволоки-балки («накотини»). У загальному, в «клітях» застосовували два типи поздовжньо-вінчастого «накоту»: суцільний, у якому поздовжні елементи щільно прилягали один до одного, та розріджений, у якому «накотини» врубували з проміжком 10—20 см [24, с. 79]. Причому таке перекриття (враховуючи його надійність) при будівництві клітей місцями могли використовувати ще у 20—30-х рр. XX ст. [7, с. 311]. Кліті з поздовжньо-вінчастим зрубним дахом відомі у поліській частині Рівненської, Житомирської, Київської, Чернігівської, Сумської областей [5,

Кліть сер. XIX ст. у с. Залав'я Рокитнянського р-ну Рівненської обл. (у процесі демонтажу)

Кліть сер. XIX ст. у с. Рудня Карпилівська Сарненського р-ну Рівненської обл. (у процесі демонтажу)

с. 97; 8, с. 25—32, 56—57; 11, с. 45; 15, с. 174; 25, с. 87—98; 28, с. 20]. Широко побутували вони на теренах Полісся Білорусії [30, с. 26, 28], а також на Брянсько-Жиздринському Поліссі (колишні Суражський, Мглинський повіти Чернігівської губернії) [14, с. 78; 26, с. 148]. Стосовно Західного Полісся України та Білорусії, а також Підляшшя, — тут вже у другій пол. XIX ст. таке перекриття невідоме: кліті (місцева назва «шпіхєрик») зазвичай мали окрему плоску стелю з дощок або плах та окремий дах на кроквах. Проте дані мовознавства та археології дають усі підстави стверджувати, що давніше дах «накотом» побутував і у цих місцевостях [4, с. 39; 18, с. 20; 22, с. 197]. У центральній частини Полісся Білорусії (подібно як і у південно-східних районах Центральної Білорусії та південних районах Подніпров'я) широко побутували кліті з

[9] Зокрема у «клітях», розбірку яких ми особисто проводили (сер. XIX ст. у с. Залав'я, др. пол. XIX ст. у с. Березове Рок. Рів., др. пол. XIX ст. у с. Рудня Карпилівська Сар. Рів.) «тиблі» наявні лише у причілках «накоту» даху.

Кліть др. пол. XIX ст. у с. Дроздинь Рокитнянського р-ну Рівненської обл.

розділеними конструкціями покриття і «накотом» перекриття: у них присутнє склепінчате перекриття («через сомець»), а над ним дах на «дідках» (пісохах) чи «козлах» [16, с. 20; 19, с. 197]. Вкривали дахи «клітей» деревом, соломою, а зрідка й очеретом [19, с. 197; 30, с. 44]. Дерев'яне покриття «тесом» переважно зустрічалося на Східному і Центральному Поліссі Білорусії [19, с. 197] та на Середньому Поліссі України (Рів., Жит., Київ.).

Крім приміщення для зберігання зерна та інших припасів, у побуті поліщуків холодна «кліть» нерідко виконувала ще одну функцію: її зчаста використовували як літню спальню [11, с. 46; 19, с. 197; 32, s. 506, 527]. Описуючи у 1845 р. колишній Суражський повіт на Чернігівщині, Г. Єсиментовський відзначав: «Кожен жонатий член сімейства має спеціальне приміщення, зване кліттю чи амбаром, у якому зберігається одяг та інше майно, що належить особисто йому; ця ж кліть слугує йому спальнею у теплу пору року» [26, с. 48]. Однак, місцями цю споруду могли замешкувати як у літній, так і у зимовий період. Зокрема, М. Косич стосовно колишнього Мглинського повіту (нині територія Брянщини), зауважував: «Кліть є холодна будівля [...], де в зимі і в літі, не дивлячись на люті морози, спить хто-небудь з сім'ї, переважно молода пара» [14, с. 75]. Водночас дослідник підкреслював, що у дворах заможніших селян споруджували дві комори аналогічної конструкції: «анбар» та «кліть». В «анбарі» розміщували «засіки», у які засипали зерно та інше, натомість у «кліті» всередині «...замість засіків прироблений поміст з обрізків обаполків і старих дощок, на якому ньому поміщають постіль». Тут також до стелі на шнурках підвішували горизонтальну жердину, «на яку навалено наперевіс святковий одяг і кожухи» [14, с. 81]. Відзначимо, що дві окремі комори, в одній з яких («кліть») тримали одяг, білизну, полотно, сукно тощо, а в іншій («свіронак») зберігали збіжжя та інші харчові запаси, побутували також на Поліссі Білорусії (Річицьке, Мозирське, Кобринське, Слонімське Полісся) [7, с. 312; 31, s. 110].

Як спальня для молодої пари, «кліть» широко використовувалася на теренах Середнього Полісся України ще у першій половині — середині XX ст.: «*Молоді в клєтях спалі, щоб в хаті не мішать*» (с. Залужжя Дуб. Рів.); «*В клєтях спали молоді... в них тримали зерно*» (с. Городище Дуб. Рів.); «*Колись в клєтях спали молоді*» (с. Смородськ Дуб. Рів.); «*Хижки були при хаті і окремі; в них тримали зерно в бочках; молоді як оженились, спали в хижках*» (с. Мульчиці Волод. Рів.); «*Були окремі комори (свіронки): в свіронках спали молоді, там зберігали зерно; зерно охраняли, тому там хтось спав*» (с. Вичівка Зар. Рів.); «*Клєть це окрема комора; в ній тримали зерно, в ній також спали*» (с. Грицьки Дуб. Рів.) [1, арк. 72—73, 81—82; 3, арк. 36]. Нерідко одержуємо інформацію, що молодята могли ночувати у «кліті» як у літній, так і зимовий періоди: «*Як одружились, молоді спали в кліті... спали як літом, так і зимою, вкривались периначем (*периною. — *Р. Р.)*» (с. Озеро Волод. Рів.); «*Були окремі кліті (комора — при хаті, кліть стояла окремо через двір)... У клітях спали в літі і в зимі. Тут в бочках тримали зерно. Коли спали накривались пірначем... в зимі пірнач перше нагрівали в хаті*» (с. Стрільськ Сар. Рів.); «*Була окрема клєть, в ній спала молода пара; вкривалися пірначем; молоді спали, поки не було дітей, потім спали в хаті*» (с. Вільне Дуб. Рів.); «*Були окремі клєті. Там спали молоді в літі і в зимі. Накривались перначем.., його нагрівали в хаті. В клєті також тримали зерно*» (с. Велике Вербче Сар. Рів.); «*В клєтях спали молоді як поженяться, спалі даже в зимі... там трималі зерно... клєті холодниє постройки*» (с. Будимля Дуб. Рів.); «*В клєті спала молода сем'я... спала і в зимі. Щоб не було холодно, гріли кірпічину, клали в мєшок і клали в ногах*» (с. Селець Дуб Рів.); «*У дворі стояла окрема кліть... Її будували в вугли або в стояни. Багатші в клєтях тримали зерно, одежу в боднях. В клітях спали молоді. Вкривались*

пірначом. У клєтях дерев'яної підлоги не робили... Кліть для молодих, вона могла бути будь-як збудована... Як в молодої нема перини, то замуж не пуйде, бо як в кліті буде спать зимою, — холодно» (с. Купове Дуб. Рів.) [1, арк. 11, 16—17, 43, 52, 86; 2, арк. 3, 41].

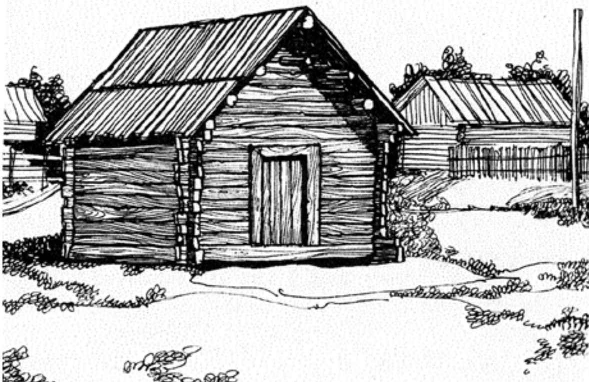
Слід зазначити, що у деяких селах поліщуки наголошують, що «кліть» передовсім була спальнею для молодої сім'ї, а вже відтак — місцем зберігання зернових: «*В клєті спала молода сем'я... Тут було зерно в бочках, але клєть в основном є спальня. Зерно більше тримали в іншому місці*» (с. Селець Дуб. Рів.); «*Комора була при хаті, а клєть стояла окремо. Зерно тримали в коморі і в клєті. Там стояли бочки на зерно, але в клєтях в основном спалі. В клєтях молоді сплять зімой і лєтом — поки нема малих дітей. В них робили дерев'яний пол* (поміст для спання. — *Р. Р.*). *Накривались пірначем*» (с. Немовичі Сар. Рів.). Як зазначають респонденти з окремих сіл, у деяких дворах могло бути й дві—три «кліті»: «*сколько було невісток, сталько і клітей*» (с. Грицьки Дуб. Рів.) [1, арк. 43, 79]. У с. Берестя (Дуб. Рів.) споруджували кліті дводільні (клєть + клєть) з окремими входами («подвуйна клєть»), у кожній з яких «спала інша невістка»: «*Клітей не опалювали, молоді накривались перинов; зимою, коли було холодно, нагрівали в печі цеглину, обмотували мішком і клали в ногах — так грілись*») [1, арк. 46, 70—71].

Свідчення про використання на Поліссі «кліті» як літньої спальні маємо ще з XVI століття. Так, у справі (від 30.VIII.1588 р.) про спалення жителями с. Борки (Любеш. Вол.) місцевого поміщика Андрія Барановського говориться: «Они, разгневавшись на своего пана, покойника Андрея Барановского заперли его в коморе, или в клети, в которой спал он, и сожгли его в прах, в прошкую ночь, т. е. с пятницы на суботу, с женою, с детями, и с находившейся при нем челядью...» [9, с. 51; 12, с. 291]. На думку вчених «кліть» використовували як літнє неопалюване житло також у княжий період, оскільки, наприклад, князь Володимир Великий в Берестові (селі під Києвом, яке було його літньою резиденцією) жив у «клітях» [29, с. 109, 111]. Підтвердженням того, що традиція використання кліті як літнього житла у слов'ян є дуже древньою, можуть бути матеріали з теренів Росії (колишня Тульська губер-

Двері «на бігунах» у кліті др. пол. XIX ст. у с. Карпилівка Сарненського р-ну Рівненської обл.

нія), де ще у XIX ст. у ніч перед Благовіщенням селяни спалювали зимові постелі та з новими постелями переселялись на літо у кліті: «В багатьох поселеннях Тульської губернії [...] Поселяни під Благовіщення, вночі, спалюють свої солом'яні постелі, скачуть через вогонь і обкурюють свій одяг [...] З цього вечора молоді поселяни переселяються з новими постелями в холодні кліті; в хатах залишаються старі, хворі і діти» [27, с. 252].

Слово «клеть» згадується вже з давньоруських писемних джерел починаючи з X століття. Зокрема, зустрічаємо його у Літописі руськім від 946 р.: «...И тако възгарахуся голубыници, ову клѣти, ово вежѣ, ово ли одрины, и не бѣ довора, иде же не горяше» [17, с. 35]. Відповідно до аналізу давньоруських літописних матеріалів, зробленого Олександром Харузіним, на який часто посилаються інші вчені, у давньоруський період (X—XIV ст.) цією лексемою означували дім, кімнату, келію, кладовку, амбар [29, с. 108]. З XI ст. зустрічається зменшувальне «клєтка» («клєтека»), яке означувало і кімнату, і келію, і, як вважає О. Харузін, — будівлю взагалі [29, с. 108] (Є. Бломквіст слушно уточнює — невелику будівлю [5, с. 21]). У XV ст. слово «клітка» вживається і в інших значеннях: «торгової лавки», тюрми [29, с. 108]. Порівнюючи писемні джерела, Є. Бломквіст робить висновок, що «поступово кліть



Кліті з накотом: 1. Кліть 1880 р. у с. Дроздинь Рокитнянського р-ну Рівненської обл. 2. Кліть кін. XIX ст. у с. Рокитне Рокитнянського р-ну Рівненської обл. 3. Кліть кін. XIX ст. у с. Дроздинь Рокитнянського р-ну Рівненської обл. (за А. Данилюком)

втрачала значення житла, і починаючи з XV ст., як і у наш час, це слово вже повсюдно означало господарське неопалюване приміщення» [5, с. 21].

Лексема «клеть» відома в усіх слов'янських мовах (*клеть* — росіяни; *клець* — білоруси; *kleć*, *klatka* — поляки; *kletka* — чехи; *klietka* — словаки; *klětka* — верхньо- та нижньолужичани; *клет* — болгари, македонці; *клêт* — серби; *klijet* — хорвати; *klét* — словени). В одних народів вона зберегла значення як житлових, так і господарських приміщень (поляки, хорвати, серби), в інших — лише господарських (болгари, словенці), деінде (чехи, словаки) цією лексемою означують клітку тощо. На основі цього Є. Бломквіст припускає, що у далекому минулому (в період загальнослов'янської спільності) «кліть» була різновидом примітивного неопалюваного житла, яке з плином часу «було частково замінено новими формами (істобка, істба), частково пристосоване для господарських цілей» [5, с. 21—22]. Подібної думки дотримувався й О. Харузін: «В давні часи кліть у нас виконувала функцію житла, очевидно лише пізніше пристосованого для спеціальних потреб, як, наприклад, кладовка, тюрма і т. п.» [29, с. 108—109]. Тут вважаємо за необхідне уточнити: коли кліть колись була «неопалюваним житлом», то безперечно, вона б вже тоді мала використовуватись лише сезонно — у літній період, оскільки повноцінне стаціонарне (використовуване як влітку, так і взимку) житло у слов'ян, як і в їх попередників, завжди опалювалось піччю чи відкритим вогнищем. До речі, І. Забилін припускав, що кліть спочатку була обладнана таким відкритим вогнищем: «...Першообразом найдавнішого руського житла, без усякого сумніву була кліть, дуже проста будівля, яка уціліла навіть до сьогоднішнього часу. Спочатку вона споруджувалась, мабуть, з одним тільки *очагом* (відкритим вогнищем. — *Р. Р.*), біля якого зігрівалась сім'я, що тут жила; але з того часу, як ця споруда почала опалюватись за посередництвом печі, вона називалась вже істопкою, від дієслова топити, істопити, з якого пізніше утворилось слово ізба» [13, с. 20—21]. Підтримуючи у загальних рисах думку І. Забиліна, О. Харузін не був схильний розглядати «кліть» як «першообраз» найдавнішого житла, а вважав її лише проміжною ланкою — попередником «ізби», яка теж мала свої житла-попередники, із яких найближчим за його припущенням була «хижа-землянка» [29, с. 109]. Водночас дослідник наголошував на тому, що «кліть не перетворилась в ізбу», а була замінена нею (як самостійним житлом) [29, с. 109].

Отже підіб'ємо загальні підсумки.

У XIX — пер. пол. XX ст. холодну (неопалювану) комору («кліть») завжди будували із відбірного дерева у зрубній техніці, піднімаючи на фундамент-

них палях над поверхнею ґрунту. У давніших спорудах конструкції стелі та даху поєднував зрубний «накот» (суцільний чи розріджений), у новіших — обов'язково влаштовували стелю. Невід'ємним елементом кліті була дерев'яна підлога («міст»). У комплексі будівель поліського двору «кліть» завжди розташовували неподалік від житла, таким чином, щоб її було видно з вікон.

У XIX — пер. пол. XX ст. основним призначенням холодної комори було зберігання зерна, борошна, святкового одягу та інших цінних речей. Поряд з тим оказійно вона виконувала й іншу функцію (інколи ще у й сер. XX ст.): місця для проживання у літній період молодої пари, чи окремих членів сім'ї. Причому в деяких місцевостях у цій неопалюваній споруді могли ночувати також і взимку. Водночас в одній господі могло бути й кілька клітей: одні використовувались для зберігання зерна, муки тощо, інші — як сезонне житло.

Щодо використання цієї споруди як житла, то цілком ймовірно, що зрубна кліть, перекрита накотом (та обладнана, швидше за все, вже примітивною піччю-кам'янкою), яка на певному етапі виконувала функцію постійного (власне зимового) житла, внаслідок заміни її житлом досконалішим (наземною «ізбою») перейняла на себе функції житла літнього, які до цього часу виконували більш примітивні споруди на зразок поліських пастуших «куренів». З певністю можемо констатувати лише те, що вже у період Київської Русі (X—XI ст.), як і у XVI ст., феодальна знать використовувала споруду під назвою «кліть» як житло тимчасове — сезонне (замешкуване у літній період).

Водночас можна припустити, що на більш ранньому етапі лексемою «кліть», на відміну від примітивної у конструктивному сенсі каркасної «хижі-землянки» з відкритим вогнищем, могли номінувати більш досконале, зведене у зрубній техніці, ще напівземлянкове житло, опалюване піччю-кам'янкою. Це ж, у свою чергу, найімовірніше могло відбуватись вже у VI—VII ст., коли на ранньослов'янських поселеннях зрубні напівземлянкові житла стають панівними, а відкрите вогнище замінює піч-кам'янка, розташована в одному з кутів приміщення (спершу це відбулося у ранньослов'янських поселеннях Празько-Корчацької культури (V—VII ст.), а з др. пол. VI—VII ст. — у носіїв культури Пеньківської).

1. Архів ДНЦЗКСТК. — Ф. Сарни-2008. — 91 арк.
2. Архів ДНЦЗКСТК. — Ф. Володимирці. — 2009. — 47 арк.
3. Архів ДНЦЗКСТК. — Ф. Зарічне. — 2010. — 44 арк.
4. Беларускае народнае жылле / Э.Р. Сабаленко, У.С. Гуркоу, У.М. Іваноу, Дз. Д. Супрун ; рэдактар член-карэспандэнт АН БССР В.К. Бандарчык ; Акадэмія навук БССР. Інстытут мастацтвазнауства, этнографіі і фальклору. — Мінск : Навука і тэхніка, 1973. — 127 с.
5. *Бломквист Е.Э.* Крестьянские постройки русских, украинцев и белоруссов : (поселения, жилища и хозяйственные строения) / Е.Э. Бломквист // Восточнославянский этнографический сборник: Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX в. — Москва : Изд-во АН СССР, 1956. — С. 3—458.
6. *Брицун-Ходак М.* Літописна земля Древлян. Археологія, історія, етнографія: історико-краєзнавче дослідження / Микола Брицун-Ходак. — Коростень : [Б. в.], 2002. — 362 с.
7. *Гурков В.С.* Поселения / В.С. Гурков, Р.Ю. Гошко // Полесье. Материальная культура / АН УССР. Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Ф. Рыльского. Львов. отделение; АН БССР. Институт искусствоведения, этнографии и фольклора. — Київ : Наукова думка, 1988. — С. 279—333 : ил.
8. *Данилюк А.* Релікти давнього будівництва: пам'ятки народної архітектури Рівненського Полісся / Архип Данилюк. — Рівне : Азалія, 1995. — 79 с.
9. *Данилюк А.* Особливості розвитку традиційного житла Волинського Полісся / Архип Данилюк // НТЕ. — 1977. — № 1. — С. 50—56.
10. *Данилюк А.Г.* Замкнені двори на Поліссі / А.Г. Данилюк // НТЕ. — 1975. — № 4. — С. 102—103.
11. *Данилюк А.Г.* Традиційна архітектура регіонів України: Полісся / А.Г. Данилюк. — Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Ів. Франка, 2001. — 147 с. : іл.
12. Жизнь Андрея Михайловича Курбского в Литве и на Волыни. — Киев, 1849. — С. 291.
13. *Забѣлин И.* Домашній бытъ русскихъ царей въ XVI—XVII в. / И. Забѣлин. — 1862. — Т. 1.
14. *Косичъ М.Н.* О постройкахъ бълорусскаго крестьянина Черниговской губ., Мглинскаго уъзда: села Росухи, деревни Бородинки и Амелькина хутора / М.Н. Косичъ // Живая старина. — Санкт-Петербургъ : Тип. М. П. С., 1906. — Вып. 1. — С. 74—98.
15. *Косміна Т.В.* Традиції та інновації в архітектурі народного Києва та Київщини / Т.В. Косміна // Етнографія Києва і Київщини: традиції й сучасність. — Київ : Наукова думка, 1986. — С. 157—200.
16. *Лебедева Н.И.* Жилище и хозяйственные постройки Белорусской ССР. Мозырский и Бобруйский округа по левом берегу Припяти и ее притокам: материалы экспедиции 1927 г. / Н.И. Лебедева. — Москва, 1929. — 89 с.

17. Літопис Руський / пер. з давньорус. Л.Є. Махновця ; відп. ред. О.В. Мишанич. — Київ : Дніпро, 1989. — 591 с.
18. *Лысенка П.Ф.* Раскопкі Бярэсця / П.Ф. Лысенка // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. — Минск, 1971. — № 1. — С. 18—44.
19. *Локотко А.И.* Белорусское народное зодчество (середина XIX — XX в.) / А.И. Локотко. — Минск : Навука і тэхніка, 1991. — 285 с.
20. *Микулич А.И.* Антропологическая характеристика населения Полесья / А.И. Микулич, И.И. Саливон, Л.И. Тегако // Полесье. Материальная культура / АН УССР. Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Ф. Рыльского. Львов. отделение ; АН БССР. Институт искусствоведения, этнографии и фольклора. — Київ : Наукова думка, 1988. — С. 49—56.
21. *Могильченко М.* Будівля на Чернигівщині, Глухівського повіту у с. Полошках / М. Могильченко // Материяли українсько-руської етнольоґії. Видане етнографичної комісиї за редакцією Хв. Вовка. — Львів : З друкарні НТШ під зарядом К. Беднарського, 1899. — Т. 1. — С. 79—95.
22. *Никончук М.В.* Будівельна лексика правобережного Полісся в лексично-семантичній системі східнослов'янських мов / М.В. Никончук., О.М. Никончук. — Житомир : Видавничо-редакційний відділ облполіграфвидаву, 1990. — 369 с.
23. *Радович Р.* Поліська стебка (За матеріалами правобережного Полісся) / Роман Радович // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2001. — Т. CCXLII: Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 203—229.
24. *Радович Р.* Стеля та сволок у традиційному будівництві поліщуків (конструктивно-технологічний та обрядовий аспекти) / Роман Радович, Роман Сілецький // НЗ. — 1996. — № 2. — С. 78—92.
25. *Радович Р.* Релікти архаїчного Поліського житла / Роман Радович // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : ІН НАН України, 1999. — Вип. 2. Овруччина. 1995. — С. 87—98.
26. *Русов А.А.* Опісание Черниговской губерніи / А.А. Русов. — Чернигов : Типографія Губернского Земства, 1899. — Т. 2. — 377 с. : ил.
27. [*Сахаров И.П.*] Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым: Сборник / И.П. Сахаров ; вступ. статья, подгот. текста В. Аникина. — Москва : Художественная литература, 1990. — 398 с.
28. *Таранушенко С.* Давнє поліське житло / Стефан Таранушенко // НТЕ. — 1969. — № 1. — С. 8—23.
29. *Харузинъ Ал.* Славянское жилище въ Сѣверо-Западном краѣ: Изъ матеріаловъ по исторіи развитія славянскихъ жилищъ / Ал. Харузинъ. — Вильна, 1907. — 341 с. : ил.
30. *Якімовіч Ю.А.* Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся: XVII—XIX стст. / Ю.А. Якімовіч. — Мінск : Навука і тэхніка, 1978. — 150 с.
31. *Moszyński K.* Polesie wschodnie / Kazimierz Moszyński. — Warszawa : Wydawnictwo kasy im. Mianowskiego, 1928. — 328 s.
32. *Moszyński K.* Kultura ludowa słowian / Kazimierz Moszyński. — Kraków, 1929. — Cz. 1: Kultura materjalna. — 710 s. : il.

Roman Radovych

THE POLISSYAN «KLIT»: CONSTRUCTIVE FEATURES AND DYNAMICS OF ITS FUNCTIONAL USING

«Klit» (cold pantry) — one of the main household buildings of the Polissyan yard, is reviewed in the paper. A characteristic of its specificity, constructive features and functional purpose are given. According to the sources, in the XIX — first half of the XX ct. «klit» could have household function, as well as the function of seasonal (summer) dwelling. The analyses of the sources gave the possibility for the author to state, that the similar functions (summer bedroom) were peculiar for the building with such a name in the XVI ct., as well as in the period of Kievan Rus' (X—XI ct.).

Keywords: Polissyan yard, cold pantry, «klit», seasonal dwelling, semi-dugout dwelling, heater.

Роман Радовыч

ПОЛЕССКАЯ «КЛЕТЬ»: КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ДИНАМИКА ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ

Рассматривается одна из главных хозяйственных построек полесского двора — «клеть» (холодная комора). Дана характеристика ее специфики, конструктивных особенностей, функционального назначения и др. Как показывают источники, в XIX — пер. пол. XX ст. наряду с хозяйственными, «клеть» могла также выполнять и функции сезонного (летнего) жилища. Анализ источников дал возможность автору констатировать, что похожие функции (летней спальни) постройка, известная под этим названием, имела уже как в XVI в., так и в период Киевской Руси (X—XI вв.).

Ключевые слова: полесский двор, холодная кладовая, «клеть», сезонное жилье, полуземляночное жилье, печь-каменка.

Тетяна КУЦИР

ЖІНОЧІ СОРОЧКИ ОПІЛЛЯ: ТИПОЛОГІЯ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

Проаналізовані художні особливості, типологія, декоративно-образний лад опільської жіночої сорочка. Окрема увага приділяється вивченню матеріалів, які використовувались для її пошиття, типам крою та їх варіантам, способам укладання орнаментальних схем та їх значення у загальній структурі опільського жіночого вбрання.

Ключові слова: сорочка, вишивка, тканина, матеріал, декор, орнамент, структура, орнаментальна схема.

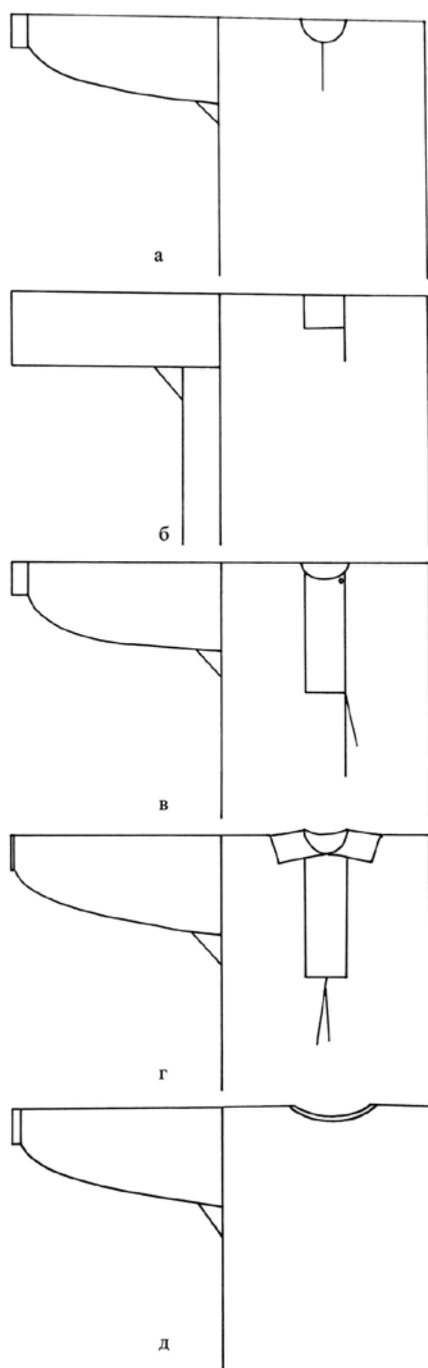
Глобалізаційні процеси, які охоплюють практично усі сфери культурного життя сьогодення та нівелюють, спрощують, уніфікують будь-які міжетнічні відмінності, особливо гостро піднімають питання пошуку основ традиційного народного мистецтва. В колі питань актуальної проблематики останнього часу постають мистецькі вартості, поліваріантність творчих підходів до крою та оздоблення традиційних народних ансамблів вбрання етнографічних районів України.

Предметом вивчення і дослідження нашої статті є традиційні жіночі сорочки Опілля, їх типи, декор та особливості декоративно-образного наповнення.

Зацікавлення вбранням Опілля зустрічається вже у працях ІІ-ї половини XIX ст. [61, с. 567—570; 63, с. 50], а також у дослідженнях пізнішого часу [74, с. 31—32; 59, с. 43—109; 75, с. 600—615; 64, с. 13; 76, с. 50, 62; 68, с. 146—150; 58, с. 197—207; 78, с. 110, 116, 253; 60, с. 197; 73 с. 37—39, с. 47—48]. Проте, здебільшого, дослідники обмежувались загальною констатацією існування такого одягу, його окремих компонентів чи згадками про нього. Між тим, вбрання Опілля та, зокрема, такий базовий компонент, як сорочка, вимагає окремого мистецтвознавчого аналізу.

Опілля у контексті вивчення народного вбрання постає як благодатний ґрунт для взаємовпливів, збагачення засобів декоративної виразності шляхом привнесення нових орнаментальних мотивів, способів укладання, ритміки, співмірності між вишитими і незашитими площинами сорочки, колористичної насиченості тощо. Жіноча сорочка Опілля у кінці XIX ст. із її вишивкою білим по білому, мереживним декором тяжіла до стилістики Покуття, використовуючи для оздоблення подібні техніка та орнаментальні схеми. З початку XX ст. їй став притаманний поліхромний колорит із незначною перевагою темних відтінків, найближчі аналогії якому знаходимо у Західному Поділлі. Художня своєрідність жіночої сорочки Опілля полягає у її тяжінні до простих та зрозумілих, декоративно-виразних засобах оздоби, спершу у межах тонких нюансних співвідношень великих чистих площин полотна та вишивки білим по білому, а з початку XX ст. — у більш простих контрастних композиціях, виконаних найчастіше хрестиком, рідше — гладдю та низинкою.

Жіноча сорочка, поряд із практичним, функціональним призначенням натільного одягу, в ансамб-



Іл. 1. Варіанти крою тунікоподібної сорочки. Рисунок автора

лі традиційного строю виступає як один із найбільш декоративно-виразних компонентів. Її художні особливості змінювались разом із домінуючими тенденціями у вбранні Опілля. Для глибшого вивчення особливостей жіночої сорочки зупинимось на аналізі матеріалів, які використовувались для її пошиття, виокремимо типи крою, з'ясуємо зв'язок між кроєм і декором та охарактеризуємо композиційні особливості орнаменту.

До середини XX ст. у народному побуті зберігались традиції використання тканин з льону та конопель, для виготовлення натільного і поясного чоловічого та жіночого одягу. Разом з тим, на Опіллі уже із середини XIX ст. для виготовлення жіночих святкових сорочок часто використовувались фабричні тканини (бавовняні та шовкові) [63, с. 50]. За характером зв'язків між матеріалом і структурою крою, а також засад поєднання цієї структури з декором, тканини, які використовувались для пошиття, поділяються на дві групи. До першої належать тканини, на яких можна було вишивати, рахуючи нитки основи і піткання (доморобні тканини з льону та конопель, фабричні тканини з виразною фактурою полотняного переплетення (бавовняні, шовкові) — перкаль, маркізет тощо); другу ж становлять ті, для оздоблення яких використовували канву (фабричні батист, міткаль, муслін, шифон).

Окремим варіантом поєднання різнофактурних тканин були сорочки, елементи декору (найчастіше, фризові або рапортні смуги, виконані технікою хрестик) яких виконувались на тканині із чітким полотняним переплетенням, тоді як сам виріб шився із полотна з менш чітким малюнком. Подібним чином використовувались орнаментальні композиції з виробів (наприклад, старих сорочок), які зносились, але добре збереглись вишиті орнаментальні фрагменти [12]. Іноді вирізані із старих сорочок елементи декору уставки, рукавів, пазухи нашивались на вироби побутового призначення: рушники, серветки, скатертини для продовження їх життя у функціонально інших виробах.

На Опіллі були поширені три основні (базові) типи крою сорочок: тунікоподібні, уставкові і сорочки на кокетці (ґестці).

Найдавнішим вважається тунікоподібний крій [77, с. 159; 69, с. 228—233]. Тунікоподібна сорочка шилась з полотна, яке складалось на плечах так, щоб обидві частини були рівними; плечовий шов був відсутнім, а по центру перегнутої частини вирізувався отвір для голови та глибокий розріз — «пазушка». Вона була без коміра з обшивкою навколо шиї. До перегнутого полотнища пришивались довгі рукави. Нижче рукавів до стану додавались «бочки» у півполотнища завширшки та ластки (клинці, які вставлялися під рукавом, між рукавом та бочками).

Такі сорочки Опілля, виготовлені з домотканого полотна, базовими деталями викрійки практично не різняться, а наявність «бочків» була зумовлена шириною домотканої тканини. Проте вже в 20—30-х рр. XX ст. цей тип сорочки кроївся без «бочків» — дозволяла ширина фабричної тканини. Порізному у таких сорочках викінчувались горловина та рукави. Горловина була круглою чи квадратною, а її завершення також мало свої особливості:

1. З прямою «пазушкою» — із розрізом, розміщеним по центру передньої пілки [17] (іл. 1*а*);

2. З «пазушкою», розміщеною збоку передньої пілки (зазвичай, зліва) [20] (іл. 1*б*).

3. Із декоративною планкою (манишкою), зі складкою під нею та защіпкою на ґудзик. У такому випадку пілочка складалась з двох частин, що давало змогу зробити глибший розріз із накладанням однієї половини на іншу [23], а сама горловина викінчувалась обшивкою (іл. 1*в*).

4. Різновид попереднього типу із декоративною планкою та защіпкою на ґудзики та виложистим коміром [31] (іл. 1*г*).

5. Без «пазушки», із горловиною, зібраною під обшивку чи обв'язаною гачком [9] (іл. 1*д*).

Рукави у тунікоподібних сорочок могли бути «відкритими» (незібраними), зібраними під тонку обшивку чи під чохол. У останньому випадку рукав укладався ритмічними застроченими складками [17]. Тунікоподібні сорочки із декоративною планкою на пілці із зібраними у чохли рукавами були також поширені на території Східного Поділля у чоловічому комплексі вбрання [78, с. 108].

Тунікоподібна сорочка із пазухою, розміщеною по центру, шилась із тонкого лляного домотканого полотна. Її рукави були зібрані у ритмічні складки, та закінчувались чохлами [27] (іл. 2). Сорочка із пазухою збоку мала відкриті, оздоблені мереживом і вишивкою прямі рукави, орнаментальна схема яких повторювалась на підточці.

Окрім відмінностей в художньому оформленні горловини за схемою укладання орнаменту тунікоподібні сорочки належали до рукавно-плечового нагрудного типу [60, с. 188], тобто вишивкою найчастіше оздоблювались пазуха, горловина, опліччя та низ рукава. Так, у виробах середини XIX — кінця XIX ст. домінував рукавно-плечовий тип із розміщенням орнаментальних смуг на раменах та по низу

Іл. 2. Жіноча тунікоподібна сорочка. Бавовняне полотно, вишивка бавовняними нитками низзю і по брижах. Львівський історичний музей (ЛІМ ТК-744)

рукава, тоді як у 20—30-х рр. XX ст. переважав рукавно-плечовий нагрудний тип, у якому рукави були зібрані під обшивку чи на гумку, повністю зашиті ритмічно укладеними смугами орнаменту, а розріз на «пазушку» відсутній. Горловина у таких сорочках найчастіше була обв'язана гачком, а у нагрудній частині вони оздоблювались трьома смугами візерунку або центрально-симетрично розташованими окремими орнаментальними мотивами [6; 9].

Дещо інший спосіб розміщення декору був притаманний тунікоподібним сорочкам із застібкою на пілочці і з коміром. Схема укладання оздоби була збережена, проте усі її елементи мають замкнутий фризовий характер. Так, рукав і пілочка були оздоблені широкою горизонтальною орнаментальною смугою із горизонтально-симетричним характером розміщення орнаментальних мотивів [31].

Наступним базовим типом жіночих сорочок Опілля була уставкова сорочка. Уставка або полик — це вшивне плечико, що з'єднувало задню і передню частини сорочки. Уставки дозволяли розширювати плечову частину сорочки, що давало можливість утворювати призбирання довкола шиї. Її шили з трьох несиметрично зложених полотнищ, з викладеним, рідше — стоячим коміром [76, с. 50—51]. Рукав у такій сорочці викроювався із суцільного шматка тканини й під прямим кутом пришивався до станка. Вишивка розташовувалась на уставці, підопліччі, манжетах, подолі та комірі [70, с. 451]. Як зазначаю дослідники, такий тип сорочок притаманний і для Західного Поділля: «Жіночі сорочки Західного Поділля виготовлялись переважно з лляно-

Іл. 3. Варіанти опільської уставкової сорочки. Бавовняне, лляне, конопляне полотно, вишивка бавовняними нитками хрестиком, гладдю, стебнівкою, ретязем (а — ЛІМ 3113ТК 740; б — ЛІМ 8754ТК 2847; в — ЛІМ 26081ТК 4059; г — ЛІМ 1270ТК 238; д — Музей Спірографа, одяг натільний (МС-ОН) — 036; ЛІМ 2116 ТК 631)

го полотна, уставкового типу, додільні, іноді короткі, «до підточки». Комір стоячий і викладений, перед вишитий» [76, с. 178]. Спираючись на збережені музейні артефакти та численні фотографії, які походять з Опілля, саме для уставкових сорочок характерним було використання викладеного не дуже широкого коміра («криски» [73, с. 47]), який на Опіллі прикрашали вишивкою білим по білому, виконаною техніками вирізування чи виколювання, або обшивали купованим чи в'язаним гачком мереживом, густо призбируючи його[1]. Отже, викінчення горловини в уставкових сорочках традиційне: тонкою облямівкою, неширокою стійкою (іл. 3*б*, *в*) чи коміром (іл. 3*а*, 4*г*, *д*, *е*), останнє з яких було найбільш поширеним.

Рукави збирали від обшивку (іл. 3*а*) або під нешерокі оздоблені дуди (іл. 3*б*, 4*в*, 4*д*). Були варіанти із прямими рукавами, викінченими фабричним мереживом (іл. 4*г*), із брижами, зібраними на обшивку чи гумку (зразки початку ХХ ст.) [5] (іл. 4*е*).

Уставкові сорочки Опілля мали плечову вставку (уставку), пришиту по пітканню. Інший тип, у якому уставка пришивалась по основі, не використовувався у цьому ареалі. Опільська уставкова сорочка була святковою, подібно до етнографічних сусідніх районів, репрезентативною. Її вдягали лише у неділю і свята до церкви, при родинних та інших святкових нагодах [72, с. 6]. Цей тип сорочки був загальнопоширеним на території України [75, с. 605]. Для нього була характерна припіднята лінія плеча за рахунок густих збірок, уже згаданий невеликий комірець, який викладався поверх темною катанки або кацавейки, пізніше — корсета (іл. 4). Вишитою була лише уставка техніками виколювання, вирізування у поєднанні із лиштвою, стебнівкою, технікою косої гладі. Під комірцем ритмічними рядами розміщували низки намиста — найчастіше, натуральних коралів різних відтінків червоного. Так, ще сьогодні у окремих селах Опілля згадують, що коралі могли розміщуватись від 10 до 30 рядів таким чином, щоб повністю закривати груди[2]. Зазвичай, при викінченні пазухи використовували деко-

---

[1] Польові матеріали із с. Долиняни, с. Дегова, с. Лучинці, с. Обельниця Рогатинського району Івано-Франківської області. — Архів автора.

[2] Наприклад, у селі Олесине Козівського району Тернопільської області, інформатори Г.Ф. Лясота, 1935 р. н.,

ративні шви (наприклад, петельний шов чи «обметицю»), або ж вишивали тонку смугу орнаменту [43; 53], у зразках 20—30-х рр. пазуху могли зашпиляти на ґудзики (іл. 3*в*).

У жіночому комплексі народного вбрання на початку XX ст. побутував короткий приталений ґорсик (керсетка), який щільно облягав стан, защіпався на ґудзики та мав невеликий виріз горловини. На зміну йому у 20—30-х рр. XX ст. приходить подовжений (до середини стегна) жупан із вилогами чи без, більш вільний, із застібкою по переду, зазвичай, на один ґудзик, який відкривав груди. Ця зміна привела до трансформацій у розміщенні орнаменту у такому типі жіночої сорочки. Уставка залишалась оздобленою, а крім неї вишивкою заповнюють інколи всю поверхню рукава та грудей [6]. Крім того, змін зазнав і крій такої сорочки, змінився принцип формування основних її об'ємів. Широке фабричне полотно дозволило кроїти передню її частину значно ширшою, розріз на пазуху не робився, тоді як горловина обв'язувалась гачком та стягувалась на нитку [6; 36]. Рукави до уставки пришивались із незначним призбируванням, або й зовсім без нього [5].

Отже, уставкові опільські сорочки за способом викінчення горловини можемо поділити на такі типи:

1. Сорочка із уставкою, пришитою по пітканню, із розрізом на пазуху, густо зібрана навколо шиї під невеликий виложистий комір (іл. 4*а*, іл. 5).

2. Сорочка із уставкою, пришитою по пітканню, із розрізом на пазуху, густо зібрана навколо шиї під вишиту стійку (іл. 4*б*, 4*в*).

3. Сорочка із уставкою, пришитою по пітканню без розрізу на пазуху, з обв'язаною горловиною та стягнутою на нитку [15].

Перший тип відзначався лаконізмом деталей, добре продуманими з'єднаннями основних частин, численними збірками, формував м'який жіночий силует, а невелика кількість орнаментального декору була зумовлена особливостями поєднання основних компонентів вбрання. У такій сорочці увага акцентувалась на комірі, пишно оздобленому та підкресленому численними ризками коралового «щирого» намиста. У другому типі увагу привертають багато оздоблені рукави, тоді як горловина чи пазуха не відіграють значної композиційної ролі, а їх декор покликаний підтримати основну композиційну лінію, а не створити її новий напрямок. Стягнута на нитку горловина не давала об'єму, характерного для першого типу, а, зазвичай, прикривалась скляним барвистим намистом. Такий тип багатоколірний і дещо еклектичний, йому бракує стриманого благородства, притаманного сорочкам кінця XIX ст.

Іл. 4. Уставкова сорочка у комплексі народного жіночого вбрання. Львівський історичний музей (ЛІМ 3113 ТК 740)

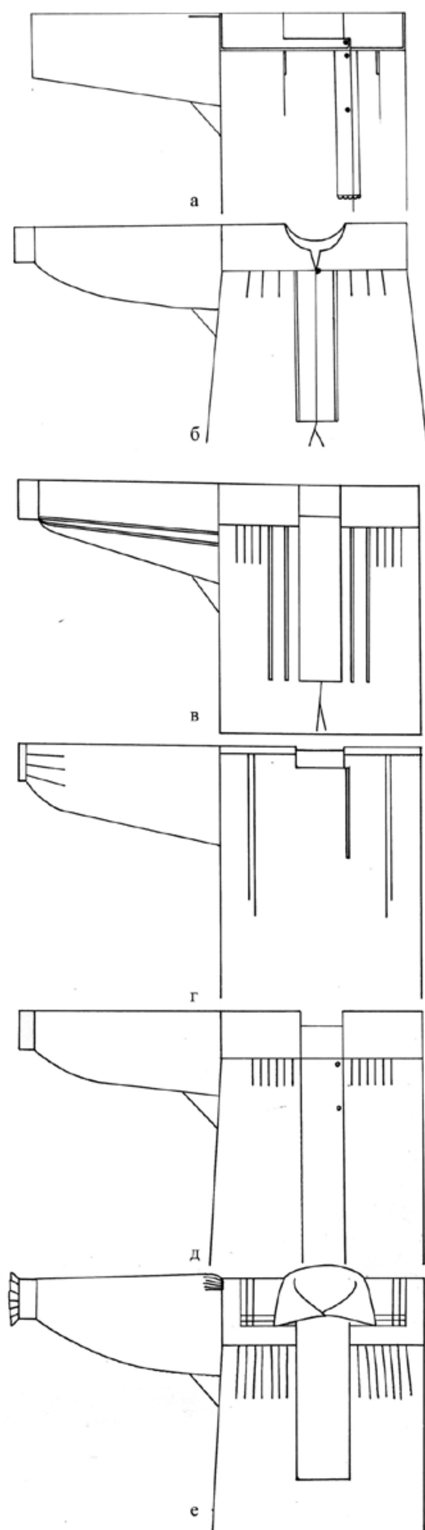
Іл. 5. Сорочка на кокетці у комплексі народного жіночого вбрання. Льон, вишивка бавовняними нитками хрестиком, стебнівкою. Львівський історичний музей (ЛІМ 1965 ТК4165)

Крім уставкових, у кінці XIX ст. як різновид святкової починають шити сорочки на кокетці із невеликим виложистим коміром [29], оздоблені на уставках, чохлах та комірі вишивкою білим по білому, яка доповнювалась гачкованим або фабричним мереживом. Тунікоподібні використовувались як натільний одяг, що вдягали під спід, і тому такі сорочки не оздоблювались зовсім, або оздоблювались набагато стриманіше[3].

Найімовірніше, що сорочки з кокеткою (ґесткою) з'явились під впливом міської моди. Кокетка викроювалась на ширину спинки, до неї пришивалось переднє і заднє полотнища [76, с. 51]. На Опіллі такі сорочки зазвичай мали квадратну горловину, оздо-

Л.П. Балій, 1936 р. н. Польові матеріали. — Архів автора.

[3] Польові дослідження з Бурштина. — Архів автора.



Іл. 6. Варіанти крою жіночої сорочки з ґесткою (на кокетці). Рисунок автора

блену вишивкою, із гудзиками збоку. Кокетка у них шилась подвійною. Жіночі сорочки, пошиті із кокеткою, могли мати призбирані і непризбирані відрізні пілки. Останні з них по крою і типу оздоблення були схожі на жіночі тунікоподібні сорочки: квадратна горловина, прямий і відносно вузький рукав, незібраний по низу та декорований смугою орнаменту. Перший же мав густі забори пілочок, пришитих до кокетки. Рукави у таких сорочках, хоч і були не дуже широкими, призбирались у плечовій частині та біля чохлів.

Отже, у вирішенні горловини сорочки на кокетці переважала квадратна форма різної глибини [57; 41; 1; 2; 24], рідше — кругла [42] та із невеличким коміром [29]. Більш різноманітними є оформлення пазухи та конструктивне вирішення пілочки. Розріз міг бути розміщеним по центру (іл. 5*б*), зліва із планкою гудзиків (іл. 5*а*, *д*, *г*) чи прикритий манишкою (іл. 5*в*, *е*). Манишка зазвичай повністю зашивалась фризовим геометричним [26; 30], рідше — рослинним [29] орнаментом. Величина кокетки та її оздоблення також різнилось. Найчастіше пілочка і спинка були відрізними по кокетці (іл. 5*а*, *б*, *в*, *д*, *е*), хоча були і такі, у яких кокетка була лише на спинці (іл. 5*г*). Кокетка озоблювалась вишивкою по периметру [29] або навколо горловини [1; 2]. Пілочки під кокеткою могли мати застрочені одну—дві складки (іл. 5*а*, *г*), або ж були густо призібрані — від 3 до 8 складок (іл. 5*б*, *в*, *д*, *е*). Спершу опільська жіноча сорочка на кокетці мала невелику кокетку із застроченою на пілочках однією складкою, прямими відносно неширокими рукавами та пазухою, яка зашпилялась на планку з гудзиками. У таких сорочках було збережено розміщення орнаменту навколо горловини, на плічиках та по низу рукава (як у тунікоподібних сороках) [1; 2]. Ускладнюючись, величина кокетки та кількість призбирань на пілочках збільшувалась, урізноманітнювалась оздоба кокетки, вирішення пазухи та рукавів, які, і у тунікоподібної чи уставкової сорочки, могли бути зібрані під обшивку, вужчі чи ширші дуди тощо.

Практично всі жіночі сорочки Опілля були короткими і ділились на станок та підточку, для останньої з яких використовували гірше полотно — грубше конопляне, а пізніше — фабричні тканини з малюнками, які не підходили для вишивання.

У 20—30-х рр. XX ст. відбулись суттєві зміни із кроєм та декором жіночої сорочки. Друковані схеми для вишивки, велика кількість фабричних тканин, різнобарвних ниток, їх відносна доступність та наявність у продажі практично у кожному селі Опілля зміни-

ли жіночу вишиту сорочку цього району. Дотримання давніх способів крою тунікоподібних, уставкових та сорочок на кокетці зберігається, проте, із застосуванням значно тонших, інших за фізичними властивостями, фабричних тканин, крій таких виробів поступово спрощується. Ширина фабричного полотна дозволяла кроїти тунікоподібну сорочку без бочків, уставка (в уставкових сорочках) найчастіше викроювалась разом з рукавом, сорочки на кокетці не мали розрізу на грудях. Викінчення горловини та рукавів також стає простішим. Поряд із тонкими облямівками, часто використовували обв'язування гачком ниткою одного або декількох кольорів, рукав же міг бути просто взятим на гумку [60, с. 200].

Характерними для опільських сорочок також були відносно вузькі, порівняно із сусідніми етнографічними районами, рукави, які зазвичай оздоблювались лише у верхній частині під уставкою і на чохлах чи обшивці, або ж не оздоблювались взагалі. Це можна пояснити використанням як найбільш виразним компонентом святкового комплексу верхнього вбрання такого як сірак, кожух чи бекеша. Уже у праці Я. Головацького селяни з Опілля зображені у верхньому одязі, тоді як сорочки, які вони носили, етнограф описує побіжно [63, с. 50]. Цікавий матеріал для підтвердження цієї думки дають фотографії з Опілля, на яких у кінці XIX ст. жінки переважно постають у святкових, багато оздоблених сіраках, тоді як світлини 20—30-х рр. демонструють зовсім інший комплекс святкового народного вбрання [31]. Жіноча сорочка стала поліхромною, багато оздобленою вишивкою на рукавах та пазусі, а сорочки з комірами, оздобленими мереживом поступово виходять з ужитку. Простіший крій таких виробів сприяв їхньому багатшому оздобленню, а комплекс святкового вбрання обмежується сорочкою, керсеткою або жупаном, вишитою запаскою та вовняною однотонною або шаляновою спідницею. Верхнім одягом жінок стали великі теплі фабричні хустки, пальта міського крою та кожухи, які все ще зберігають у своєму крої та декорі народні традиції. Світлини 30-х рр. XX ст. яскраво демонструють ці зміни: молодші жінки постають саме у такому святковому вбранні, тоді як старші надають перевагу попередньому типу вбрання [65; 66; 67].

На початку XX ст., поряд із традиційними сорочками трьох зазначених типів, компонентом жіночого вбрання стає так звана «блюзка» [60, с. 200]. Для їх пошиття використовували тканини тонкі, напівпрозорі (батист, міткаль, маркізет тощо). Їх крій та декор базуються на традиційних прийомах конструювання одягу. Відмінність між блюзкою і сорочкою полягала у виборі матеріалу, який був зазвичай легший і прозоріший, аніж той, що використовувався для пошиття сорочок і доволі часто злегка тонованими (кремові, жовті, блакитні, зеленаві, рожеві тощо); у спрощеному (порівняно із традиційною жіночою сорочкою) крої, а також у використанні в декорі в найчастіше хрестикових орнаментів, запозичених із друкованих джерел. Для їх оздоблення найчастіше використовували канву.

Іл. 7. Фрагмент жіночої опільської блюзки. Бавовняне полотно, вишивка різнобарвними бавовняними нитками хрестиком. Історико-етнографічний музей м. Бурштина (ФІ-ЕМБ — № 382)

Блюзки шили як тунікоподібні сорочки без плечових швів, у «перекидку» [60, с. 200], з доволі великим вирізом горловини без пазушного розрізу, який, проте, імітувався через симетричне розміщення орнаменту у нагрудній частині виробу [21]. Поширеним було викінчення горловини обв'язуванням гачком одним або кількома стовпчиками з одним накидом [11] або без накиду основним кольором декору блюзки. Рукави таких виробів при пришиванні до станка могли морщитись у кілька рядів (найчастіше, у тих зразках, які за кроєм наближались до сорочок уставкового типу [37; 38]) збирались під облямівку, на якій вишивали тонку смужку орнаменту [11],

Іл. 8. Геометричні орнаменти, які використовувались для оздоблення жіночих сорочок. Бавовняні нитки, хрестик. Фото з архіву автора

стягували на ґумку [21] або обв'язували гачком. Іноді останні два варіанти поєднували — тоді рукав збирався на ґумку, а край тканини нижче ґумки обв'язувався.

Традиційною залишається схема розміщення орнаментального декору (рукавно-плечовий, нагрудний) незалежно від типу крою, проте пазуха і рукави зазвичай прикрашались розміщеними у шахматному порядку окремими елементами візерунку [10; 11; 13; 14], з яких складалась цільна фризова композиція у плечовій частині блюзки. Такий спосіб оздоби був зумовлений легкою прозорою фактурою тканини.

Усі складові декору блюзки були підпорядковані спільним ритмічним чергуванням: чергування фризових смуг на рукавах, окремих орнаментальних елементів, ритмічний повтор провідної орнаментальної композиції на рукавах та на пазусі виробу, повтор візерункових схем на пазусі та на обшивці рукавів. Колористично, блюзки були яскраво поліхромними — використовувались від 3 до 7—8 кольорів у вишивці. В останньому випадку, один колір (зелений, червоний тощо) міг мати два і більше відтінків (світло-зелений, темно-зелений; світло-червоний, яскраво-червоний, темно-вишневий тощо) [21], або ж композиція будувалась на протиставленні контрастних кольорів — помаранчевого і синього, фіолетового і жовтого, зеленого і червоного, які об'єднували більш нейтральні охристі тони [16]. Нерідко, у візерунках домінував один колір[4] [14].

У вирішенні блюзок, особливо поширених на Опіллі з 20-х рр. XX ст. можна виділити дві тенденції:

1. Тяжіння до традиційного сорочкового крою, викінчення основних деталей крою, декору та колористики. Так, пошита з тонкого рожевого міткалю блюзка скроєна у перекидку без плечових швів та пазушного розрізу, мала зібрані на обшивку рукави, оздоблені повздовжньо розміщеною смугою орнаменту, виконаного хрестиком. Візерунок виконаний трьома кольорами і розміщений на традиційних для сорочки пазусі, раменах, рукаві та на обшивці рукава [16].

2. Домінанта міських тенденцій у крої блюзки. Характерним для цього типу блюзок є виріб з тонкого батисту, рукави якого скроєні разом з уставкою (безуставковий тип крою), а низ виробу оформлений таким чином, щоб її можна було носити навипуск (зібраний під ґумку). Блузка (блюзка) оздоблена окремо розміщеними букетиками квітів, симетрично розміщеними від центру пілки і спинки. Декор у даному випадку відходить від традиційного розміщення, імітуючи фабричне оздоблення батистових тканин [13].

Загалом, слід розуміти, що опільські блюзки, як компонент народного вбрання початку XX ст., виникли на перехресті традиційної народної культури та міського вбрання.

Для декору опільських жіночих сорочок традиційно застосовували лляні нитки (протягом XIX ст.), тоді як з кінця XIX ст. на цих теренах починають переважати фабричні матеріали, а саме — барвисті бавовняні нитки, штучний та натуральний шовк. Відповідно, змінюється і колористична гама — сорочки XIX ст. у більшості монохромні [63, с. 50, с. 58], тоді як опільські жіночі сорочки з кінця XIX ст.

[4] Польові дослідження у с. Глиняни, Золочівського району Львівської області (інформатор Васелина Починок). Архів автора.

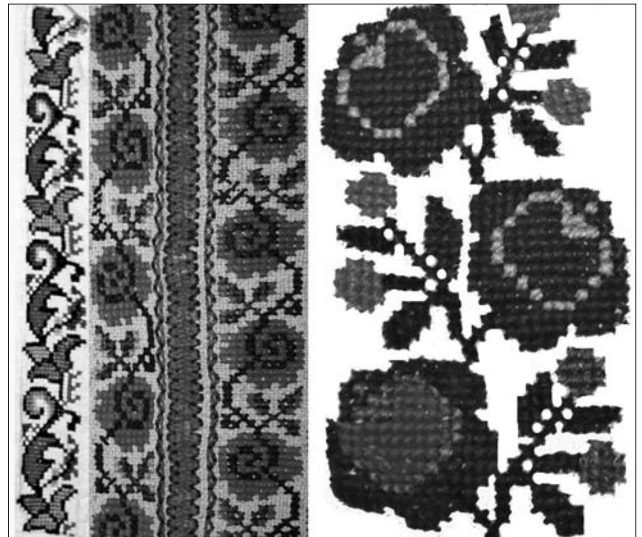
яскраво поліхромні. Доволі часто майстрині у підборі кольорів керувались наявними у продажі відтінками[5], обираючи для зразка не давні орнаментальні схеми, а куповані таблиці.

Біла уставкова сорочка густо призбирана біля коміра із добре збалансованими пропорціями, акуратно виконаними швами та лаконічним завершенням рукавів під обшивку, а горловини — під невеликий відкладний комір, із тонкого фабричного полотна (наприклад, батисту) у комплексі народного вбрання завжди мала святковий вигляд і не потребувала додаткової оздоби. Виразною декоративною смугою у такій сорочці звучала яскраво-червона стрічка чи гарасівка, яку протягували крізь петлі біля коміра [46]. Доповнена барвистою спідницею і запаскою, із яскраво-червоним кораловим або барвистим скляним намистом, така сорочка справляла враження лаконізмом деталей і чистотою пропорцій.

В уставковій опільській жіночій сорочці найбільш декоративно виразною була лінія плечей, утворена густими заборами навколо горловини, та доповнена викладним коміром. У тунікоподібній найбільшу увагу привертало завершення рукавів, які ретельно укладались та застрочувались ритмічними складками і ховались під доволі широкі чохли [17], тоді як горловина і пазуха обкидались петельним швом або обстрочувались. Таким чином, бачимо спільний принцип декорування, властивий двом зазначеним типам сорочок, який полягав у монотонному повторі зібраних під обшивку складок білого полотна.

Контрастне поєднання у комплексі народного жіночого вбрання Опілля світлого і темного (білої сорочки і темної катанки, куртки чи кацавейки), монохромного і яскраво-забарвленого (біла сорочка, під комір якої одягали яскраве коралове чи скляне намисто) привертало увагу до коміра жіночої сорочки як її декоративно-виразного компонента, тому велика увага приділялась його оздобленню, проте, у його декорі до кінця XIX ст. колір був відсутній. Невеликий відкладний комір оздоблювався власноруч гачкованим або фабричним білим мереживом, техніками виколювання і вирізування, мережками. Відповідним чином у таких сорочках закінчували чохли (дуди).

Поряд з такими лаконічними прикладами оздобленнями сорочок, поширеним був декор на структурно



Іл. 9. Рослинні геометризовані орнаменти, які використовувались для оздоблення жіночих сорочок. Бавовняні нитки, хрестик. Фото з архіву автора

важливих деталях крою: уставці, чохлах, комірі, пазусі. У XIX ст. в декорі опільської жіночої сорочки, не залежно від типу крою, переважали прості геометричні форми, зумовлені використанням відповідних лічильних технік вишивки (стебнівка, низинка, занизування, пряма та коса гладь, виколювання, вирізування, петельний шов та мережки — від найпростішого прутика, роздвоєного прутика, до складних композицій у техніці «шабак» та змережування).

На Опіллі у декорі сорочок переважали геометричні узори, прості за малюнком, які зберігали століттями вироблені композиційні схеми. Основу вишиваних на Опіллі орнаментів становлять складні поєднання і чергування різноманітних простих геометричних фігур: ромба, його варіанти ускладнені гачкоподібними елементами, квадратами, та найрізноманітніші їх поєднання, розміщені по периметру (іл. 8). Крім того, поширеними були мотиви прямого та косого хреста, ламані лінії, різноманітні трикутники тощо [71, с. 196]. Поширеними також були геометризовані рослинні мотиви (іл. 9) різного ступеня стилізації. Мотив рожі, як і на Західному та Східному Поділлі, використовувався у різних варіантах: рожа проста, повна, стовпчата, зірката, купчаста тощо [7; 8; 32]. Мотив рожі подавався у різни варіантах: від максимально наближеного до реалістичного зображення квітки (іл. 10), до узагальнено-стилізованого, геометризованого.

У кінці століття давні техніки, такі як стебнівка, набирування, виколювання, різноманітні мережки

[5] Польові дослідження у селі Звенигород Пустомитівського району Львівської області. — Архів автора.

Іл. 10. Мотиви рожі, які використовувались для оздоблення жіночих сорочок. Бавовняні нитки, хрестик. Фото з архіву автора

поступаються домінуючій техніці — хрестику та гладі. Разом із хрестиком у опільську жіночу вишиту сорочку входять і нові орнаментальні схеми, відтворені за друкованими зразками, особливо поширеними у 20—30-х рр. XX ст., а також барвиста поліхромність. У вишивці почали використовувати рослинні мотиви, реалістично трактовані, укрупнюються базові елементи візерунків [79, с. 62]. Змін зазнають і схеми розміщення декору, які втрачають колишню виваженість, а, зазнавши впливу міського вбрання, прагнуть до суцільного заповнення поверхні рукава. Слід також зазначити, що опліччя у тунікоподібних, безуставкових, сорочках із кокеткою, а також уставка у сорочках, які кроїлись із нею, стало прикрашались смугою фризового орнаменту, який відрізнявся від орнаментів, використаних для оздоби рукава, або ж доповнював їх. Нерідко, в одній сорочці поєднували декілька відмінних між собою орнаментальних композицій, наприклад рослинні для оздоблені площини рукава і коміра, а геометричні — для оздоблення дуд [55; 45; 56], або ж поєднували декілька видів геометричних візерунків найчастіше рапортного типу, основою якого був ромб [42].

За способом розміщення композицій з орнаментальних фризових смуг чи композицій з окремих мотивів на рукавах опільської жіночої сорочки 20—30-х рр. XX ст. виділяємо:

• поперечно-фризове (горизонтальне) розміщення орнаменту (іл. 11*ж*, *з*). Найпростіший варіант такого розміщення — це одна смуга орнаменту, розміщена під уставкою, або біля обшивки чи дуд [56] (іл. 11*и*), або ж три смуги однакового візерунку, розташовані на певній відстані один від одного [25] (іл. 11*д*). Крім того, цей тип мав чимало варіантів. Так, наприклад, у декорі рукава могли використовуватись вужчі і ширші смуги орнаменту, які чергувались [28] (іл. 11*г*); фризові смуги орнаменту могли бути доповнені окремими мотивами, розміщеними на чистому тлі між ними (іл. 13*а*), або ж з них могли утворюватись додаткові смуги, легші за звучанням від основних [24]. Для такого типу композиційного вирішення рукава найчастіше застосовували хрестикові орнаментальні схеми від найпростіших геометричних до складних рослинних, які тяжіли до максимально-точного відтворення рослинних мотивів (наприклад, виноградного грона, троянди тощо) [3; 4]. Поперечно-фризове розміщення орнаменту було притаманне тунікоподібним, уставковий і безуставковим сорочкам, а також блюзкам усіх типів. У сорочках на кокетці цей принцип оздоби практично не зустрічається;

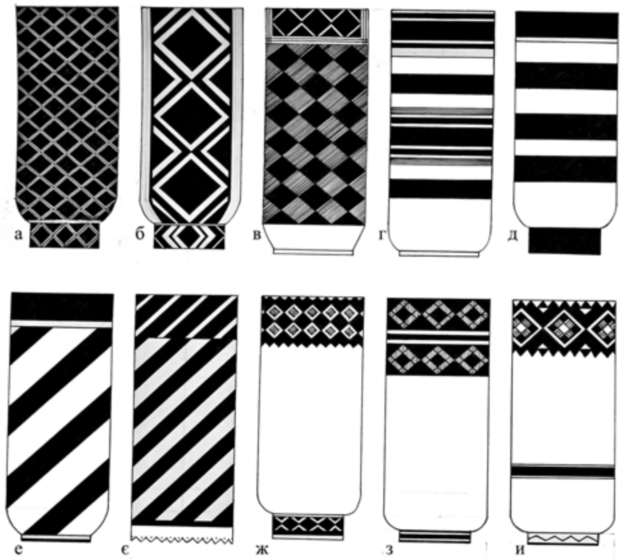
• вертикальне розташування фризового орнаменту (іл. 12). Цей тип композиційного вирішення передбачає розміщення візерунка повздовж рукава у центральній його частині. Виділяємо застосування основної фризової композиції [30] (іл. 12*а*), яку доповнювали тонші смуги орнаменту чи окремі мотиви, розміщені у рядок [11] (іл. 12*б*, *в*, *г*). Рукави могли бути оздобленими ритмічним чергуванням однакових вузьких смуг, розміщених повздовж, проте, чергування вужчих смуг із ширшими і ритмічний повтор такого чергування, як у випадку із поперечним розміщенням, у даному випадку відсутній. Крім того, існувало поєднання поперечного та повздовжнього типу, коли, зазвичай під уставкою, повторювався орнамент, який оздоблював її, а від нього уздовж полотна рукава розміщувались смуги вузького орнаменту або ж дрібні мотиви, вишикувані у рядок [50]. Також варіантами цього типу слід вважати оздобу, розміщену не на всю довжину рукава, а, наприклад, лише у центральній його частині, або ж біля манжету чи уставки, спрямування орнаменту якої повздовжнє [44] (іл. 12*г*, *д*). Для повздовжнього типу декорування харак-

терні орнаменти, виконані хрестиком і гладдю. Зустрічаються строго геометричні орнаменти (тоді смуга найчастіше одна), а також геометризовані рослинні (декілька смуг), чи рослинні (поєднання фризових смуг з окремими мотивами) [33]. Цей тип оздоби був притаманний для усіх типів крою жіночих сорочок;

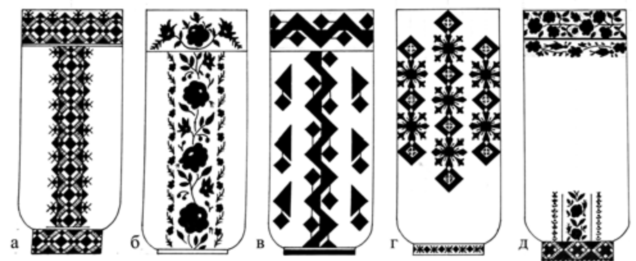
• діагональний тип орнаментації (іл. 11*е*, *є*). Найчастіше використовувався для оздоби опільських уставкових сорочок і блюзок. У такому випадку, оздоба рукава логічно продовжувала, розвивала орнаментальну композицію, закладену у уставці, перебуваючи із нею в органічній та стилістичній єдності. На рукаві могли чергуватись смуги однакової ширини, створюючи ритм однакових стрічкових композицій [19; 39]; ширших із вужчими (такий рим мав рельєфніший вигляд), або ж орнаментальних смуг із окремо розміщеними мотивами між ними. Інколи діагональну композицію укладання мотивів мала уставка сорочки, проте смуги на ній розміщувались густіше, тоді як на площині рукава — розріджено (іл. 11*є*) Цей тип декорування найбільш динамічний за сконденсованістю ритму. Для створення таких композицій використовували орнаменти, виконані хрестиком;

• суцільне заповнення рукава рапортним візерунком (іл. 11*а*, *б*, *в*). Таким чином прикрашались рукави тунікоподібних, уставкових та безуставкових сорочок, а також сорочок на кокетці [42; 57]. Для такого типу декорування рукава найчастіше застосовували орнаменти, виконані хрестиком із чіткою структурою розміщення рапорту, яка, найчастіше, була сіткоподібною із вписаними у неї ромбовидними або хрестовидними мотивами. У тунікоподібних сорочках візерунок заповнював усю площину рукава, а плечико залишалось чистим (іл. 11*а*, *б*), тоді як в уставкових сорочках плечико оздоблювалось укладеними у фризовий орнамент мотивами рапортного візерунку (іл. 12*в*);

• декорування рукава сорочки за допомогою окремих мотивів (іл. 13). Цей тип часто поєднується із поперечно-фризовим, коли смуга орнаменту, розміщена під уставкою поєднувалась із окремими мотивами, які заповнювали площину рукава (іл. 13*б*), або ж фризові смуги чергувались з окремими мотивами (іл. 13*а*). Зустрічалось використання одного великого мотива [8], розміщеного,



Іл. 11. Схеми укладання орнаментальних мотивів на рукавах жіночих сорочок. Рисунок автора



Іл. 12. Вертикальне розташування фризового орнаменту на рукавах жіночих сорочок. Рисунок автора

найчастіше, у центральній або нижній частині рукава (іл. 13*е*). Іноді, центральний мотив доповнювали менші, розміщені обабіч нього [18]. У такому випадку, композиція мала центрально-симетричний характерний із домінантою центрального елементу. Проте найбільш поширеним типом було розміщення кількох окремих мотивів у шахматному порядку. Величина мотивів могла коливатись від більших (3—4 мотиви на рукаві) [22; 32; 35] до менших (від 7 і більше) [34; 40; 55], розміщених густіше або ж рідше на полотні рукава та чергування більших мотивів із дрібнішими (іл. 13*в*, *г*, *д*). Мотиви могли бути однотипними (найчастіше, геометричними) [22; 34], або ж рослинними [40; 55] чи геометризованими рослинними мотиви. Такий тип декорування рукава притаманний опільським блюзкам кінця 30-х рр., а у сорочках класичного крою зустрічається відносно рідко, тому можна припустити, що такий спосіб оздоблення почав використовуватись на Опіллі пізніше інших.

Іл. 13. Декорування рукава сорочки за допомогою окремих мотивів. Рисунок автора

У комплексі жіночого народного вбрання сорочка відігравала ключову роль. Вона була тією основою, базою, осереддям, яке визначало позиції усіх інших компонентів, їх форму, місце та декор. Сорочка зумовлювала загальну структуру ансамблю народного одягу, визначала силуетну лінію, сформовану поясними та нагрудними компонентами. Разом з тим, сорочка була тією коштовною окрасою, яка, разом із з'ємними прикрасами, такими як коралове чи скляне намисто, головний убір, стрічки, пояс, була яскравим акцентом композиції народного вбрання.

Композиція сорочки — це цільна, чітко продумана, логічна конструктивно-декоративна система взаємозв'язку площин вишивки, з'єднувальних швів і вільного тла виробу, які підкреслюють декоративну образність всього виробу. Композиція вишивки у загальній схемі сорочки будується на чергуванні горизонтальних і вертикальних смуг, що надає їй ритмічного різноманіття. Велике значення мали лінії крою, що їх майстрині не намагались приховати, а навпаки, виявляли за допомогою ажурних швів [71, с. 55—56], що привнесло чітку конструктивну лінію загальному ансамблю, підкреслювало архітектоніку строю, акцентувало увагу на довершеному силуеті народного вбрання.

У XIX, а подекуди ще й на початку XX ст. опільська жіноча сорочка оздоблювалась вишивкою білим по білому, структура орнаментів, зумовлена техніками виконання носила строго геометричний, рельєфний характер, із тонкою грою світла і тіні. Поверх сорочки одягали рясну спідницю із запаскою, керсетку (катанку), кабат, кацавейку чи «блюзку», а доповнював комплекс жіночого вбрання сірак, опанча, бекеша або кожух, із барвистими вишивкою та аплікацією. Незважаючи на такий спосіб укладання, білий густо вкритий мереживним орнаментом [62, с. 168] комірець сорочки залишався на видноті, а підкреслений червоною низкою коралового намиста, він ставав композиційним акцентом, притягуючи до себе погляд контрастним зіставленням темного і світлого, монохромного та червоного.

Початок XX ст. вніс нові зміни у крої, техніках вишивки та способі укладання орнаментальних схем. До двох основних типів крою (тунікоподібної і уставкової) додається крій на кокетці. Давні техніки вишивки, такі як лиштва, виколювання, вирізування, занизування, низинка тощо поступово, але невблаганно витісняють хрестик і гладь. Монохромна вишивка виходить з ужитку, а на зміну їй приходить поліхромна. Крім того, змінюється співвідношення незаповненого тла і оздоблених поверхонь. Разом з тим, змінюється і місце сорочки у комплексі народного вбрання. Компоненти верхнього одягу втрачають своє декоративне звучання. Яскраві, домінуючі у загальній композиції ансамблю сірак і опанча поступово виходять з ужитку. Сорочку доповнюють пишні спідниці, часто шалянові різних кольорів (чорні, червоні, зелені, сині, жовті, білі), вишиті запаски, оксамитові керсетки і жупани. Рукави, а згодом і пазуха сорочки, залишаються відкритими, а їхня колись чиста поверхня починає вкриватись поліхромними геометричними та рослинними орнаментами.

У цей час відбувається руйнування традиційної схеми укладання компонентів народного вбрання, порушується принцип гармонії за ритмом, кольором, орнаментальним наповненням, які не узгоджуються між собою, нерідко вступаючи у відвертий дисонанс. Яскравим прикладом цих процесів може бути ансамбль народного вбрання, який належав Кортяк Марії Антонівні [47; 48; 49; 50; 51; 52], виготов-

лений у 20—30-х рр. XX ст. і складався із шалянової спідниці, уставкової сорочки, нижньої спідниці-гальки, оксамитових жупана, запаски та головної прикраси (іл. 14). Сорочка та нижня спідниця «галька» цього комплексу оздоблені ритмічними смугами геометричного орнаменту із домінантою помаранчевого кольору. У сорочці переважає вертикальний ритм укладання візерункових смуг, тоді як у «гальці» — горизонтальний. Оксамитові чорні жупан і запаска, оздоблені великими реалістично трактованими мотивами троянд, виконаними гладдю, виразно дисонують зі світлими частинами ансамблю. Всі його складові надзвичайно активні, контрастні, кожен з них привертає увагу, тоді як загальному комплексові браку злагодженості, єдиного композиційного задуму та гармонійного поєднання.

Найменш змінною у крої і способі розміщення декору була уставкова сорочка. Змін зазнавали лише способи викінчення горловини (комір, обшивка чи обв'язування) та завершення рукавів (дуди, обшивка, пізніше — стягування під гумку). Навіть розміщення орнаментальних схем на її площині переважно відповідало давнім зразкам — на уставці, комірі та дудах чи обшивці рукавів. Доволі часто додавалась ще одна смуга орнаменту під уставкою, збагачуючи поверхню рукава, а вертикальна смуга візерунку могла прикрашати пазуху.

Тунікоподібна сорочка, завдяки простоті крою, навпаки, порівняно рано зазнала змін у декоруванні. Тло її рівних рукавів стало основою для найрізноманітніших композиційних схем: традиційних горизонтальних від однієї смуги до заповнення усієї поверхні рукава горизонтальними фризовими композиціями різної ширини; вертикальних (найчастіше вживаними були ті, у яких одна широка смуга по центру поєднувалась із двома вужчими з боків); діагональних; рапортних та схем, укладених із окремо розміщених мотивів, однакових за масштабністю чи різних. Змінюється і оздоба пілочок, у яких додається вишита манишка і доволі широкий виложистий комір.

Сорочка на кокетці із порівняно складним кроєм та, порівняно із іншими типами сорочок, великою кількістю призбирувань, оздоблювалась в інший спосіб. Складки підкреслювали її основні конструктивні лінії, а на її рукавах домінували вертикальні та рапортні розміщення орнаментальних схем.

Іл. 14. Ансамбль народного вбрання Кортяк Марії Антонівни (с. Черче, Рогатинський район Івано-Франківської області). 30-ті рр. XX ст. Львівський історичний музей (ЛІМ — № 3677 ТК — 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357)

Із прихованого нашаруваннями центром композиції народного вбрання сорочка стає домінантою у загальному комплексі. Орнаментальні композиції, розміщені на її рукавах і пілочках, могли бути доповнені вишивкою на запасці, стаючи з нею єдиним ансамблем. Проте у тому випадку, коли на сорочці були використані одні орнаментальні схеми, а на полотняній запасці — інші, вони все одно перебували у композиційній єдності, ритмічно повторюючи чергування орнаментів один одного, контраст активних поліхромних візерунків і чистого незаповненого тла. Яскраву, багато оздоблену сорочку доповнювали керсетка чи жупан із матового оксамиту темних відтінків — темно-вишневого, темно-синього, чорного тощо, у декорі яких переважала гладь вільного малюнку та плавні лінії рослинної орнаментики.

Таким чином, у першій половині XX ст. комплекс жіночого народного вбрання будувався на кількох рівнях контрастів: контраст білого чистого полотна і барвистої поверхні спідниці (вибійчаної, вовняної чи шалянової) та оксамиту (у керсетках і жупанах); контраст фактур, який виявляється між структурою конопляного, лляного чи бавовняного полотна сорочки із грубшим полотном вибійчаної спідниці, жакардовим переплетенням вовняної чи тонкої вовни шаляну, ворсистої

поверхні керсетки чи жупана; контраст чистої поверхні із активною поліхромною вишивкою; контраст геометричних чи рослинних геометризованих орнаментальних схем, виконаних хрестиком, розміщених на сорочці, із плавними лініями рослинних візерунків на керсетці чи жупані.

1. Фонд Історико-етнографічного музею Бурштина (далі — ФІЕМБ). — № 11.
2. ФІЕМБ. — № 12.
3. ФІЕМБ. — № 15.
4. ФІЕМБ. — № 17.
5. ФІЕМБ. — № 18.
6. ФІЕМБ. — № 31.
7. ФІЕМБ. — № 56.
8. ФІЕМБ. — № 73.
9. ФІЕМБ. — № 74.
10. ФІЕМБ. — № 77.
11. ФІЕМБ. — № 78.
12. ФІЕМБ. — № 92.
13. ФІЕМБ. — № 137.
14. ФІЕМБ. — № 159.
15. ФІЕМБ. — № 160.
16. ФІЕМБ. — № 185.
17. ФІЕМБ. — № 191.
18. ФІЕМБ. — № 286.
19. ФІЕМБ. — № 382.
20. ФІЕМБ. — № 478.
21. ФІЕМБ. — № 483.
22. ФІЕМБ. — № 486.
23. ФІЕМБ. — № 529.
24. ФІЕМБ. — № 536.
25. ФІЕМБ. — № 542.
26. ФІЕМБ. — № 611.
27. ФІЕМБ. — № 779.
28. ФІЕМБ. — № 910.
29. ФІЕМБ. — № 943.
30. ФІЕМБ. — № 981.
31. ФІЕМБ. — № 982.
32. ФІЕМБ. — № 998.
33. ФІЕМБ. — № 1312.
34. ФІЕМБ. — № 1531.
35. ФІЕМБ. — № 1614.
36. ФІЕМБ. — № 1663.
37. Фонд музею історії давньоруського міста Звенигорода (далі — ФМІДМЗ). — № 58.
38. ФМІДМЗ. — № 59.
39. Фонд тканин Львівського історичного музею (далі ЛІМ ТК). — № ТК—1388.
40. ЛІМ ТК. — 4921.
41. ЛІМ. — № 1965, ТК—4165.
42. ЛІМ. — № 1986, ТК—751.
43. ЛІМ. — № 2116 ТК—631.
44. ЛІМ. — № 2358 ТК—676.
45. ЛІМ. — № 2376 ТК—768.
46. ЛІМ. — № 3113 ТК —740.
47. ЛІМ. — № 3677 ТК—2352.
48. ЛІМ. — № 3677 ТК—2353.
49. ЛІМ. — № 3677 ТК—2354.
50. ЛІМ. — № 3677 ТК—2355.
51. ЛІМ. — № 3677 ТК—2356.
52. ЛІМ. — № 3677 ТК—2357.
53. ЛІМ. — № 8754 ТК—2847.
54. ЛІМ. — № 8754 ТК—2847.
55. ЛІМ. — № 25177 ТК—4026.
56. ЛІМ. — № 26081 ТК—4059.
57. ЛІМ. — № 29438/4, ТК—4152.
58. *Білан М.С.* Український стрій / М.С. Білан, Г.Г. Стельмащук. — Львів : Фенікс, 2000. — 326 с.
59. *Білецька В.* Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментація / В. Білецька // Матеріали до етнології й антропології. Том XXI—XXII. — Частина 1. — Львів : Друкарня Наукового товариства імені Шевченка, 1929. — С. 43—109.
60. *Булгакова-Ситник Л.* Подільська народна вишивка (Етнографічний аспект) / Л. Булгакова-Ситник. — Кам'янець-Подільський : Медобори-2006, 2010. — 336 с.
61. *Волков Хв.* Этнографические особенности украинского народа / Хв. Волков // Украинский народ в его прошлом и настоящем. — Том II. — Отд. 4. — Петроград : Типография т-ва «Общественная польза», 1916. — С. 455—647.
62. *Врочинська Г.* Українські народні жіночі прикраси XIX — початку XX ст. / Г. Врочинська. — Київ : Родовід, 2008. — 232 с. : іл.
63. *Головацкий Я.* О народной одежде и убранстве русинов, или руських в Галичине и северо-восточной Венгрии / Я.О. Головацкий. — Санкт-Петербург, 1877. — 85 с.
64. *Гургула І.* Народне мистецтво західних областей України / І. Гургула. — Київ : Мистецтво, 1966. — 78 с.
65. *Домбачевська І.* Показ народної ноші і обрядів у Стрию / І. Домбачевська // Жінка. — 1935. — 1 грудня. — Ч . 22—23. — С. 3.
66. З діяльності філії Союзу українок в Миколаєві // Жінка. — 1935. —15 травня. — Ч. 10. — С. 9.
67. З діяльності філії Союзу Українок в Рогатині // Жінка. — 1935. — Липень. — С. 8.
68. *Захарчук-Чугай Р.В.* Українська народна вишивка: західні області УРСР / Р.В. Захарчук-Чугай. — Київ, 1988. — 191 с.
69. *Зеленин Д.К.* Восточнославянская этнография / Д.К. Зеленин — Москва : Наука ; Главная редакция восточной литературы, 1991 — 551 с.
70. *Кара-Васильева Т.* Історія української вишивки / Т. Кара-Васильева. — Київ : Мистецтво, 2008. — 464 с.
71. *Кара-Васильєва Т.* Українська вишивка / автор тексту та упорядник Т. Кара-Васильєва. — Київ : Мистецтво, 1993. — 264 с.

72. *Кольбенгаєр Е.* Взори вишивок домашнього промислу на Буковині. Передрук в 1974 Східною екзекутивною Союзу українок в Канаді / Е. Кольбенгаєр. — Чернівці : Колір-Друк, 1974. — 102 с.
73. *Космина О.* Традиційне вбрання українців. Т. І. Лісостеп — Степ / О. Космина. — Київ : Балтія-друк, 2013. — 160 с.
74. *Маковський С.К.* Народное искусство Подкарпатской Руси / С.К. Маковський. — Прага : Пламя, 1925. — 158 с.
75. *Маслова Г.С.* Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX в. / Г.С. Маслова // Восточнославянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX—XX в. — Москва : Изд-во Академии Наук СССР, 1956. — С. 543—757.
76. *Матейко К.І.* Український народний одяг / К.І. Матейко. — Київ, 1977. — 218 с.
77. *Нидерле Л.* Бытъ и культура древнихъ славянъ / Л. Нидерле. — Прага, 1924. — 287 с.
78. *Ніколаєва Т.* Український костюм. Надія на ренесанс / О.І. Ніколаєва. — Київ : Дніпро, 2005. — 320 с.
79. *Селівачов М.Р.* Лексикон української орнаментики: іконографія, номінація, стилістика, типологія / М.Р. Селівачов. — Київ : Редакція вісника «Алт», 2013. — 413 с.

Tetyana Kutsyr

FEMALE SHIRTS OF OPILLYA: TYPOLOGY AND ARTISTIC FEATURES

In this paper the artistic features, typology, imagery of femaleshirts of Opillia are discussed. The main attention has been paid to the shirt's fabrics, cut's types and its variety, ways of laying ornamental patterns and their significance in the overall structure of the Opillya's female clothing complex.

Keywords: shirt, embroidery, fabric, material, décor, ornament, structure, pattern.

Тэтяна Куцыр

ЖЕНСКИЕ СОРОЧКИ ОПОЛЬЯ: ТИПОЛОГИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

В статье анализируются художественные особенности, типология, декоративно-образный строй опольской женской сорочки. Отдельное внимание уделяется изучению материалов, которые использовались при ее пошиве, типам кроя и их вариантам, способам укладки орнаментальных схем и их значению в общей структуре опольского комплекса женской одежды.

Ключевые слова: сорочка, вышивка, ткань, материал, декор, орнамент, структура, орнаментальная схема.

Василь КОЦАН

ТРАДИЦІЙНЕ ЖІНОЧЕ ПОЯСНЕ ВБРАННЯ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ
XIX — першої половини XX ст.

Стаття присвячена дослідженню традиційного жіночого поясного вбрання українців Закарпаття XIX — першої половини XX ст. На основі польових, архівних і літературних джерел, музейних колекцій проаналізовано декілька важливих аспектів з досліджуваної проблематики: матеріал та способи виготовлення (крій), художні особливості (оздоблення), способи одягання та функціональне призначення (буденний, святковий, обрядовий) жіночого поясного вбрання. Вивчення функціонального призначення того чи іншого елемента дало змогу виявити його простоту, святковість і символічність.

Ключові слова: жіноче поясне вбрання, спідниця, фартух, запаски, пояс, крій, домоткане полотно, фабрична матерія, оздоблення, вишивка, фабричні стрічки, машинні шви, мереживо.

Формування традиційного народного вбрання як окремого самобутнього культурного явища відбувалось протягом століть. Звичайно, що кожен регіон нашої країни мав свою специфіку еволюції одягових традицій. Не є винятком і Закарпаття, де локальна варіативність одягових комплексів чи не найбільша в Україні. Безперечним є і той факт, що більшу наукову і практичну цінність має інформація про комплекс вбрання. Поряд з тим, немало важливим є вивчення конструктивних та декоративних особливостей окремих складових одягового комплексу, що в результаті якраз і дає можливість робити узагальнюючі висновки про ансамблевий комплекс в цілому.

Предметом нашого дослідження є традиційне жіноче поясне вбрання українців Закарпаття в XIX — першій половині XX ст. Різноманітність його форм та їх зміни пов'язані не лише з удосконаленням традиційних конструкцій та появою нових матеріалів, а й із зовнішніми чинниками — впливами міської культури, різних модних течій тощо. Як відомо, поясне вбрання прикривало нижню частину фігури. Його одягали безпосередньо на сорочку, що зумовлювало усталеність та простоту конструкції її нижньої частини. Водночас тісний зв'язок натільного та поясного одягу вимагав суворої відповідності їхніх форм і художнього вирішення.

Поясним жіночим вбранням українців Закарпаття у XIX — першій половині XX ст. були спідниці, фартухи, пояси та запаски у гуцулів. У різних районах, залежно від локальних відмінностей крою, матеріалу для виготовлення, способу оздоблення поясний одяг мав різні назви: *спідниці* — «фартухи», «подолоки», «свити», «сукні», «кабати», «сукмани», «вігани», «біленики», «ряшеники»; *фартухи* — «плати», «приплати», «катрани», «шурци», «платяники», «запиначки», «припиначки», «пілки», «півки»; *пояси* — «паси», «пасини», «перізки», «силянки», «окрайки», «тканки».

У XIX ст. жіноче поясне вбрання шили із домотканого конопляного чи лляного полотна, а на початку XX ст. — з фабричних тканин. Часто спідниці шили з одного, зігнутого навпіл по ширині шматка відбіленого полотна або кількох полотнищ. Між передніми пілками вставляли полотнище з іншої тканини, поверх якого одягали фартух. Зшиті полотнища призбирувалися зверху і пришивалися до пояса із зав'язками. У середині XIX ст. розріз робили спереду, а наприкінці XIX — на початку XX ст. — збоку. Кількість полотнищ залежала від призначення спідниці, місцевих

традицій, соціального становища жінки. Заможні жінки одягали спідниці з п'яти-шести піл, в той час як бідніші шили їх значно вужчими. З появою фабричних матеріалів змінився й крій та оздоблення фартухів. Їх, як і спідниці, почали шити з атласу, ситцю, різнокольорових вовняних тканин. Іноді спідниці та фартухи шили із однотипних тканин. Святкові фартухи прикрашалися вишивкою. Стан жінки підперезували тканими або в'язаними поясами, орнамент, композиція та колорит яких завжди узгоджувались з іншими компонентами одягу. Молоді дівчата носили пояси яскравіших кольорів, багатше орнаментовані, а жінки похилого віку — значно скромніші.

Поряд із загальними ознаками традиційне жіноче поясне вбрання українців Закарпаття виявляло ряд локальних рис, характерних для групи сіл чи навіть окремих сіл (Іл. 1). Так, у другій половині XIX — на початку XX ст. у селах **долини р. Тереблі** жінки поверх сорочки одягали спідницю з домотканого лляного полотна чи фабричних тканин. Кроїли спідниці з 5—6-ти піл завдовжки трохи вище низу сорочки, а завширшки до 5—6 м. Святкові спідниці шили у складки, а буденні збирали просто на нитку. На поясі робили загинку («гачник»), в яку протягували шнурок («волоку»), плетений із вовняних ниток, пофарбованих у темний колір. Зустрічались спідниці із пришивними поясами («зав'язками», «снурками»). На початку XX ст. спідниці, виготовлені із домотканого полотна фарбували у темно-червоний, темно-бордовий, чорний колір фарбою, яку отримували із відвару кори вільхи. Нижню частину спідниць оздоблювали стрічками («пандликами»). Спідниці з домотканого полотна оздоблювали вишивкою геометричних мотивів. Орнаментальна композиція мала вигляд вузьких поперечних смуг [4, с. 11—12; 9, с. 57; 10].

У XIX ст. спідниці підперезували поясами, довжина яких могла сягати двох метрів. Пояси плели із вовняних ниток, пофарбованих у бордовий, червоний, рожевий, жовтий кольори. Плетіння тереблеріцьких поясів проходило наступним чином. На дві рівні дерев'яні палички висотою 15—20 см, вмонтовані у лавицю на відстані двох метрів одна від одної, намотували різнокольорові нитки, які натягувались і набирали вигляду струн. Плести починали від середини натягнутих ниток із поступовим відтяганням виплетених частинок то вправо до краю, то вліво. На кінчиках залишали зав'язки. Пов'язували пояс так: якщо був хтось поруч, то він міг тримати пояс за один кінець, а другий кінець жінка притискала рукою до стану, поверталась зліва направо, намотуючи пояс на стан. Кінці з'єднувались й зав'язувались. При цьому треба було добре обтягнути («витиснути») свій стан. Коли ж приходилось пов'язувати пояс самій жінці, то одна сторона прикріплювалася до ручки дверей, а далі все робилось так, як і в першому випадку. Пояси тереблеріцьких долинян не збереглись. Наприкінці XIX — на початку XX ст. вони поступово виходять з ужитку.

Іл. 1. Дівчата у традиційному народному вбранні, с. Кам'яниця Ужгородського району. 1921 р. (Фото Рудольфа Гулки)

З перших десятиліть XX ст. спідниці, що притискалися поясом, почали поступово витіснятись фартухами («платами»). Матеріалом для них був покупний шовк чи атлас. У 20—30-х рр. XX ст. пояс, що тримав «плат» і сорочку став значно менших розмірів і пришивався до «плата». З появою фартухів виникла й мода «одіватись на заді» — пов'язавши плат, не покривати ним сорочку ззаду. Ще на початку 20-х рр. XX ст. жінки старшого віку не одягали плати, говорячи, «що ганьба в них показуватися на люди». До роботи одягали фартухи з домотканого конопляного полотна. Кроїли їх з двох піл, у верхній частині збирали у дрібні складки («рямки»), поверх яких пришивали вузький (2—3 см) поясок.

Дівчата та молоді жінки одягали «плати» яскравого кольору, обшиті різнокольоровими шовковими

Іл. 2. Пояси («пасини»), с. Довге Іршавського району. Різнокольорові вовняні нитки, ткання. 20-ті рр. XX ст. (Фото з архіву автора)

стрічками («пандликами») та білими мережками («чіпками») по низу, а літні жінки та бабусі — більш темні із простим орнаментом. Плати у поясній частині (завширшки 60—65 см) збирались у складки і пришивались до поясу. Пояси були довгими (120—130 см) із прямими та із гострими кінцями. До кутиків поясу пришивали шнурочки («мотузи»), які зав'язували спереду в бантик. Пояси оздоблювали машинними швами («строчками», «штепками») у вигляді прямих та хвилястих ліній («кривуль»), які часто доповнювали різнокольоровими атласними смужками та дрібними крапками («цятками»). Найпоширенішими були червоні, рожеві, чорні, сині чи зелені пояси. «Плати» оздоблювали поперечними загинками («гайташами»), між якими пришивали різнокольорові смужки («пандлики») [5; 20; 21].

У селах Липецька Поляна, Липовець, Кривий, Липча, Березово, Нижнє Селище Хустського району у жінок старшого віку побутували чорні фартухи («плати») із фабричної ситцевої матерії. Їх характерною особливістю були блискучі поперечні смужки («ряски», «фряски», «влашки») з атласної матерії. Ширина таких «платів» давала змогу практично повністю огорнути стан жінки. Зовні вони нагадували спідниці.

Певні особливості мало **жіноче поясне вбрання боржавських долинян**. До початку XX ст. у селах Боржавської долини побутував звичай підперезувати жіночі сорочки плетеними або тканими вовняними поясами («силянками», «окрайками»), а поверх них одягати фартухи («плати»). З перших десятиліть XX ст. змінюється послідовність одягання даних видів жіночого поясного вбрання.

У XIX ст. фартухи («плати») шили з домотканого полотна шириною до 1 м. У верхній частині фартухи збирали у дрібні складки («збірки»), а нижню — оздоблювали вузькою смужкою вишивки геометричного характеру. Основними орнаментальними мотивами виступали ромби, прямі чи скісні хрести та ламані лінії («кривулі»).

На початку XX ст. з'являються фартухи з фабричної атласної матерії, оздобленої квітковим орнаментом. Кроїли їх з двох прямокутних піл. Верхню частину фартуха загинали і прострочували машинним швом, утворюючи загинку, в яку вставляли плетений вовняний шнурок. По всій довжині (70—72 см) фартухи збирали у широкі складки. По бокам та внизу до «плата» пришивали вузькі (2—3 см) смужечки («чіпки») з фабричної матерії, які обшивались білими чи різнокольоровими нитками. Нижню частину одноколірних «платів» оздоблювали смужкою з червоної фабричної матерії, білими чи різнокольоровими «кривульками», виконаними машинним швом. Внизу, по кутам і посередині таких «платів» швейною машинкою нашивали квіти («косиці»). На різнокольорових («квітчастих») фартухах подібної вишивки не було. До верхньої частини «платів» пришивали вузенький (2 см) поясок («упаску»), кінці якого завершувалися стрічками («пантликами», «лентами»). Зустрічались «упаски» з пучком стряпок на кінцях. «Упаска» повинна була два рази обійти талію і зав'язуватись ззаду [1, с. 81; 33, с. 92].

Наприкінці 30-х рр. XX ст. жінки старшого віку почали носити фартухи («плати») із чорної фабричної матерії. Бічні сторони та низ фартуха декорували, вишиваючи стилізовані галузки («смерічки»), квітки («ромашки»), колечка («очка»), ромби з виступаючими кутами та «баранячі ріжки» [15; 16].

З початку XX ст. фартухи припинались тканими чи в'язаними поясами («пасинами», «силянками») (Іл. 2). Довжина боржавських поясів сягала від 2 до 3 м. Ткали їх з покупних різнокольорових вовняних

ниток («челлени»). Нитки основи компонували у смуги, які потім формували основу орнаментальної композиції поясів. Залежно від кольору ниток, які використовували для перетикання («потиканя», «перебираня») основи виділяємо декілька видів поясів. У другій половині — наприкінці XIX ст. найпоширенішими були однотонні сині пояси («силянки»). На початку XX ст. поширюються поліхромні пояси. Серед них виділяємо червоні із вкрапленням зеленого, блакитного, синього, рожевого кольорів; бордові — із вкрапленням рожевих, зелених, синіх; темно-зелені — із вкрапленням фіолетових і червоних; коричневі — із вкрапленням зелених, блакитних і фіолетових; чорні — із вкрапленням червоних і білих кольорів. На краях червоних поясів дівчат та молодих жінок вишивали маленькі круглі стилізовані квітки («косиці»). Найпоширенішими були бордові та зелені пояси. Свої особливості мали й варіанти оздоблення поздовжніх країв жіночих боржавських поясів. Найпоширенішим було завершення поясів короткими (2—3 см) стряпками («китичками») або великими пучками різнокольорових китиць на обох поздовжніх краях. Дівчата та молоді жінки з одного краю свої пояси декорували короткими стряпками, а з другого — двома-трьома плетеними шнурочками («кісками») (5—8 см) з китицями («бойтами») на кінцях. Рідше зустрічались пояси, обидва краї яких завершувались трьома «кісками». Зав'язували пояси так, щоб по боках було видно китички. Дівчата зав'язували пояси ззаду, а старші жінки — збоку. За народними звичаями, з'явитись без пояса, означало скомпрометувати себе [24, с. 16; 25, с. 486—487; 52, с. 338].

У XIX — на початку XX ст. **у селах долини р. Тересви** поверх сорочки жінки одягали широку спідницю («сукню», «плат»). Ширина спідниці по низу досягала 5—6 м. Буденні спідниці шили із домотканого полотна, яке фарбували переважно у чорний колір. Святкові «плати» («англійовані») кроїли із покупного різнокольорового ситцю. Зустрічались «сукні» із поясом та без нього. «Сукню» збирали у вузькі складки («рямки»). Довжина мала трохи не досягати подолу сорочки. По низу спідниці оздоблювали фабричними стрічками білого, жовтого, голубого кольорів.

На початку XX ст. почали поширюватись вузькі (у поясі — 36—40 см, по низу 88—92 см) спідниці із фабричної матерії чорного, червоного чи бордового кольорів. Спідниці по всій довжині (66—70 см) збирали у вузькі (0,5—1 см) складки («рокотки»). До верхньої частини спідниць, поверх складок, пришивали широкий (5—6 см) пояс, декорований прямими та хвилястими лініями («кривулями»). «Розпірку» робили зверху посередині або з правого боку. Деякі жінки зрідка поверх спідниці носили фартух («приплат») з довгим пояском. Шили їх із двох-трьох пілок. Нижню частину «приплатів» оздоблювали вишивкою та стрічками [6; 13].

Починаючи з 20-х рр. XX ст. широкі спідниці почали витіснятись фартухами («платами»), які побутували разом із вузькими спідницями. У селах долини р. Тересви переважали яскраві різнокольорові «плати». У нижній частині їх оздоблювали різнокольоровими стрічками («пантликами»), мережками, декоративними швами. Іноді фартухи по контуру обшивали мереживом та яскравими стрічками. Подібні фартухи («плати») були поширені й серед румунського населення краю. Особливістю румунських фартухів було те, що вся їх площина була заповнена дрібними квіточками, або ж геометричними фігурами. Матерія, з якої шились фартухи, зазвичай, була жовтою, оранжевою, рожевою [7; 17].

Тересвянські долинянки весільні фартухи шили з білої атласної чи шовкової матерії з довгим вузьким, пришивним пояском. По боках та внизу фартухи оздоблювали машинними швами червоного кольору та білою фабричною мережкою («чіпкою»). У 30—40-х рр. XX ст. у селах середньої та нижньої течії р. Тересви наречені підперезувались широкими (8—10 см) тканими поясами («ременями»). Ткали їх на ткацькому верстаті («кроснах») технікою «чинуватого ткання». При навиванні основи використовували різнокольорові нитки, завдяки вдалому чергуванню яких утворювались поздовжні смуги: по краям чорні, зелені, жовті, а посередині — червоні, бежеві, зелені та фіолетові. «Чинуватим тканням» формували вертикальні орнаментальні смуги, що складались з ромбів, внутрішня площина яких закомпонована прямими хрестами. До одного із кінців пояса пришивали вузькі (1,5 см) шкіряні ремінці з шістьма дірочками, а до другого — ремінці із металевими пряжками («капчами»). Біля ремінців із пряжками пришивали кишеню із напівкруглою нижньою частиною. Контури кишені обшивали шкіряними смужками («партичками»). Довжина такого пояса сягала від 80 до 100 см [18]. У селах Нерес-

Іл. 3. Спідниці («подолки»), с. Хижа Виноградівського району. Домоткане полотно, вишивка, низина, мережка. 20-ті рр. ХХ ст. (Фото з архіву автора)

ниця, Ганичі, Калини, Вишивате Тячівського району весільному поясу («ременю») надавали оберегового значення. Його часто використовували у обрядах, пов'язаних із худобою («скотом»). Так, напередодні першого вигону худоби у поле, з пояса витягували три нитки. З них плели поясок, довжина якого мала охопити стан жінки (господарки худоби). Господарка підперезувалась поясом на ніч. Ранком цей пояс закопували на порозі хліва, щоб через нього пройшла корова. Слова, які промовлялись під час плетіння поясу, розкривали суть обряду: «Як пояс плівся, так і скотинка приходила б на свій двір — із сліду в слід». У с. Дубове пояс також клали на корову при доїнні після першого отелення, щоб корова не злягла [2, с. 7—8; 47, с. 24].

У другій половині ХІХ — на початку ХХ ст. у селах Нересниця, Ганичі, Калини, Новоселиця Тячівського району зрідка зустрічались ткані вовняні пояси («пасини», «перізки»). Вони були досить широкими (8—12 см), переважно червоними чи зеленими. Завершувались пояси випущеними нитками («китицями»), зав'язувались поверх сорочки та спідниці. Наприкінці ХІХ ст. із витісненням «руської» сорочки «волоською» поступово виходять з ужитку й пояси. На початку ХХ ст. їх можна було лише зрідка зустріти у с. Калини. Отже, можемо стверджувати, що для комплексу традиційного народного вбрання із «волоською» сорочкою пояс не був характерним.

У селах Хижа, Новоселиця, Черна Виноградівського району як у ХІХ, так і у першій половині ХХ ст. поверх сорочки жінки одягали спідницю («подолок», «свиту») з домотканого полотна (Іл. 3). Розріз робили спереду, а на талії призбирували («морщили») у збірки на 9 ниток. Поверх «морщення» пришивали пояс, виготовлений з окремого шматка полотна. Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. пояс оздоблювали одноколірною вишивкою геометричних орнаментів, виконаною техніками «пасування», «перебирання». З початку ХХ ст. вишивку на поясах почали поєднувати з мережкою та різнокольоровим гачкованням. У нижній частині спідниці вишивали стилізовані квіти поєднані у «орнамент-бігунець». Низ «подолка» оздоблювали гачкованим білим мереживом («чіпками з бибами», «ґорґольованими чіпками»). З початку ХХ ст. спідниці ще оздоблювали поперечними складками («гайташами»), стрічками з вишивкою («жінор») або білою ажурною мережкою («стикилиш»).

Поверх спідниці одягали фартух («плат»). До кінця ХІХ ст. його шили з домотканого конопляного чи лляного полотна. Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. почали використовувати різноманітні за якістю, кольором та оздобленням фабричні («англійовані») тканини, прикрашені мереживом та різнокольоровими шовковими стрічками («пантликами»). Декоративний ручний шов, а пізніше машинна строчка виконували технологічну функцію і водночас створювали художній ефект.

У ХІХ — на початку ХХ ст. жінки підперезувалися тканим поясом з фарбованих («фештувалованих») вовняних ниток червоного, зеленого чи коричневого кольорів. У селах Хижа, Новоселиця, Черна Виноградівського району пояси не набули широкого поширення. Уже наприкінці ХІХ ст. потреба у їх носінні зникає, оскільки до морщення верхньої частини спідниць пришивали широкі вишивані пояси.

У середині 20-х рр. ХХ ст. у селах Хижа, Новоселиця, Черна на Виноградівщині та в с. Велятино на Хустщині поширюються жіночі пояси, плетені на

спеціальному станку із різнокольорового бісеру («паціорок»). Їх довжина сягала до 1 м, а ширина — від 3 до 7 см. Зав'язували пояси спереду за допомогою двох-трьох ґудзиків («гомбиць») білого, синього, жовтого кольору та петель з плетених шнурочків. З однієї сторони пояси підшивали домотканим полотном. Найчастіше зустрічались пояси із рослинною орнаментикою у вигляді стилізованої галузки з квітів («косиць»), які обрамляли дрібними трикутниками та квадратиками.

У селах Гудя, Веряця, Теково Виноградівського району у 30—40-х рр. XX ст. побутували довгі (120—130 см), широкі (4—5 см) жіночі пояси, виготовлені із різнокольорового бісеру методом нанизування. До поздовжніх країв поясів пришивали стрічки («ленти») із бордової, червоної, зеленої атласної матерії, за допомогою яких пояс зав'язувався збоку на талії. На відміну від плетених поясів, у нанизуваних переважали геометричні орнаменти. Найпоширенішою орнаментальною композицією виступали викладені в ряд ромби, внутрішню площину яких заповнювали розетами. Допоміжними орнаментальними мотивами були трикутники або «кривулі».

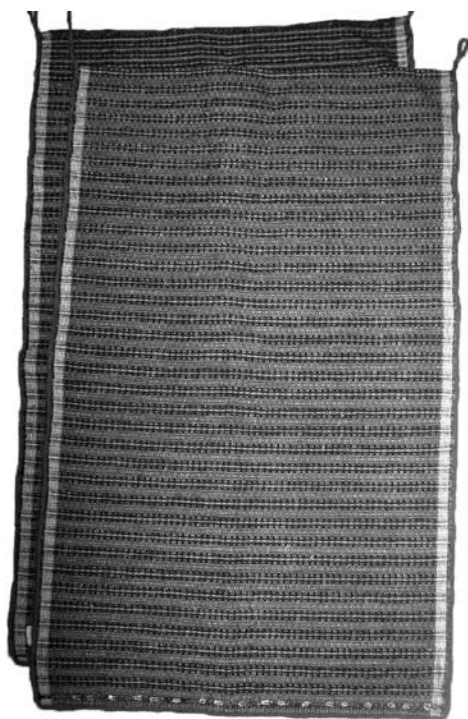
Поясним вбранням **рівнинно-передгірського комплексу жіночого вбрання** із короткою сорочкою («опліччям») були широкі спідниці («кабати», «сукні», «сукмани», «подолки») та фартухи («платяники», «катрани», «шурци»). Пояси тут зустрічались дуже рідко. У 20—30-х рр. XX ст. вони були поширені лише в околицях м. Ужгорода та в деяких селах долини р. Люта на Великоберезнянщині, що межували з лемківськими селами.

Поясним жіночим вбранням турянських долинян були спідниці («кабати») з домотканого полотна або фабричної атласної матерії, зібрані у широкі (1—2 см) складки («фавди»). До збірок верхньої частини спідниці пришивали широкий (5—6 см) пояс, що зав'язувався збоку. «Кабати» дівчат та молодих жінок були синього, зеленого, рожевого, а старших жінок — чорного, темно-синього, коричневого кольорів. Дівочі святкові «кабати» по низу оздоблювали різнокольоровими стрічками («ройтками») [8, с. 6—7; 53, с. 12].

Поверх спідниці одягали фартух («катран»), пошитий у складки з однієї або двох піл. По низу фартухи оздоблювали фабричними стрічками («пантликами»), машинними швами, мереживом («чіпками»), найчастіше чорного кольору. Зав'язувався фартух ззаду на невеликий бант.

Іл. 4. Гуцулки у святкових запасках, с. Ясіня Рахівського району. 1921 рік. (Фото Рудольфа Гулки)

На Свалявщині поверх сорочки жінки одягали спідницю («подолок», «кабат», «сукман»), яка шилася з полотна в 2 пілки. У 20—40-х рр. XX ст. у селах Тибава, Стройне, Неліпино зустрічались спідниці у чотири пілки. Заміжні жінки носили широкі (1,5 м), набагато нижчі від коліна спідниці, а дівчата — вужчі і коротші. Спідниця збиралася біля вузенького пояса в дрібні збірочки чи складочки. На стані вони трималась за допомогою зав'язок з домотканого полотна чи фабричної матерії. Спідниця не мала підшивки. Найчастіше носили сині, чорні спідниці але найпоширенішими були білі. Часто білі спідниці обшивали мереживом («кружевами»). У 20—40-х рр. XX ст. дівочі кабати у селах Родникова Гута, Родниківка Свалявського району шили із білої фабричної матерії. За кроєм та оздоблення вони нагадують святкові спідниці («біленики», «ряшеники») лемків Закарпаття. Нижню частину дівочих кабатів на Свалявщині оздоблювали вишивкою у вигляді різних орнаментів («всякых взорів»). Але на відміну від лемківських спідниць, у яких домінували зелені та червоні кольори, на свалявських спідницях переважали рожеві, фіолетові та жовті барви. До спідниці одягали фартух («катран», «платяник»), який виготовлявся з домотканого полотна. До збірок верхньої частини фартуха пришивали вузький (3—4 см) полотняний пояс. Розрізняли буденні та святкові фартухи. Буденні фарбу-



Іл. 5. Двоплатові пілки («запаски»), с. Ясіня Рахівського району. Вовняні нитки, ткання. 20—30-ті рр. ХХ ст. (Фото з архіву автора)

вали в синій колір, залишаючи у нижній частині білі смуги («штрихи»), а святкові («лустери») були переважно червоними. З кінця 30-х рр. ХХ ст. на фартух почали нашивати кишені.

У другій половині XIX — на початку ХХ ст. **в ужгородських долинян** побутували довгі спідниці («сукні») з домотканого лляного полотна. Кроїлись вони з двох частин: широкої та вужчої. У передній частині вшивали прямокутний шматок конопляного полотна, поверх якого одягався фартух («шурц»). Верхню частину спідниць традиційно збирали у дрібні складки, поверх яких пришивали широкий пояс. Нижню частину суконь, крім передньої конопляної пілки, оздоблювали двома вузькими смужками вишивки. У побудові орнаментальної композиції переважали геометричні чи геометризовано рослинні мотиви.

У першій половині ХХ ст. в ужгородських долинян побутували спідні сукні («фодрованці») з білої фабричної матерії. Шили їх з п'яти-шести піл. Посередині передньої частини робили глибокий (30—35 см) поздовжній розріз, що зав'язувався на шнурочки. Верхню частину «фодрованців» збирали у дрібні складки («рями»), поверх яких пришивали широкий (5—8 см) пояс з білої фабричної матерії, рідше — з відбіленого лляного домотканого полотна. У нижній частині спідниці робили п'ять-шість загинок («защипів»), нижче яких пришивали широкі шматки матерії («фодри») з мережкою («чіпкою») на краях. У результаті в сукні робився подвійний низ. Поверх нижніх спідниць одягали сукні («кабати») з зеленої, синьої, фіолетової, бордової, чорної фабричної матерії. В їх крої та оздобленні збережені традиційні для жіночого поясного одягу українців Закарпаття елементи: глибокий поздовжній розріз у передній частині, поздовжні збірки та складки, поперечні загинки та машинні шви. Етноідентифікуючою ознакою ужгородських «кабатів» 20—40-х рр. ХХ ст. було їх оздоблення вишивкою. У верхній частині вишивали дрібні квітки, викладені в орнаментальні рядки, а в нижній — галузки з квітами, бутони і дрібні стебла з листочками.

Як за кроєм так, і за оздобленням до ужгородських подібними є спідниці мукачівських долинян. У середині XIX — на початку ХХ ст. переважали спідниці з домотканого полотна, а з 20-х рр. ХХ ст. домінуючими стали сукні, пошиті з ситцю, шовку чи атласу.

У 20—30-х рр. ХХ ст. в околицях м. Ужгорода побутували плетені вовняні пояси. Поширеними були довгі та короткі пояси. У селах Довге Поле, Коритняни, Баранинці, Дравці, Барвінок довгі (2—2,5 м) жіночі пояси («паси», «пасини») плели із червоних, рожевих, бордових, рідше — зелених ниток. Виготовляли їх жінки на спеціальних дерев'яних паличках («спицях») техніками «у решіточку», «на кубики». На повздовжніх краях святкових поясів робили 6—8 поперечних смуг із хрестиків, які розміщувались на відстані 5—6 см одна від одної. Завершувались пояси випущеними нитками («стряпками»). Поширеними були два способи скріплення стряпок: один пучок («до купы»), зав'язаний зеленою ниткою, та п'ять-шість пучків, оздоблених ґудзиками («гомбицями») із різнокольорових вовняних ниток, складених у формі спіралі. В ужгородських долинян поряд із довгими побутували й короткі пояси («пасини»). Їх носили як дівчата, так і жінки середнього та старшого віку. Серед коротких поясів виділяємо широкі (6—8 см) завдовжки 80—85 см та вузькі (2—3 см) завдовжки 90—100 см. Широкі однотонні, найчастіше червоні та бордові, пояси плели у поперечні смуги («рядки», «путики»). Застібувались вони на 2—3 ґудзики («гомби») та петлі з ниток. Вузькі пояси, зазвичай, плели із різнокольорових ниток. Найхарактернішою побудовою орнаментальної компози-

ції були дрібні квадратики («цятки», «очка»), викладені у формі шахівнички.

На відміну від долинянок, **гуцулки Закарпаття** поверх сорочок одягали двоплатові пілки («запаки») (Іл. 4). На Рахівщині побутували два види запасок: широкі («прості», «дуплівки»), характерні для сіл Богдан, Луги, Косівська Поляна, Рахів, і вузькі («очкаті», «одинички»), поширені у Ясіні, Лазещині, Квасах. Для пошиття запасок виготовляли тонкі вовняні тканини з типовим поперечним розміщенням гладких дрібноузорних смуг на чорному, вишневому або оранжево-червоному тлі. Насичення кольорів запаскових тканин досягалось використанням для основи пряжі чорного або вишневого кольорів, а для перетикання — темно-червоних, коричневих, зелених, синіх ниток різної тональності. При цьому симетричні різнобарвні смуги створювали цільні композиції зі стриманим колоритом [36, с. 60; 38, с. 131; 42, с. 44; 46, с. 20].

У XVIII ст. запаски виготовляли з вовняної ущільненої тканини домашнього виробництва. Ширина однієї запаски дорівнювала трьом ліктям (75—80 см). На початку XIX ст. при тканні запасок для основи почали використовувати фабричні нитки («волосянки»). З другої половини XIX ст. інколи для піткання стали використовувати тоненькі блискучі металеві нитки («дріт», «друтянки»), які надавали запаскам срібний і золотистий відтінок. Кольорові нитки додавали, щоб надати тканині бордового, малинового, зеленого відтінку. З поширенням фабричних кольорових ниток виникли нові співвідношення кольорової гами.

Звичайна кольорова гама гуцульських запасок проявлялась у поєднанні двох червоних ниток, трьох жовтих, трьох сріблястих («дротів»), трьох зелених і т. п. Ткалися вони смугами. На тканині утворювались невеликі ромбики («очки»). Як двометрова основа, заткана пітканням, запаска знімалася із верстата та розрізалася на дві нерівні частини (задня на 3 см довша за передню). Обидві частини обшивали світло-рожевими, жовтими, червоними або темно-зеленими шнурками, плетеними із вовняних ниток.

Орнаментальна композиція ясінянських запасок складалась з вузьких (1—2 см) горизонтальних смуг (Іл. 5). Найпоширенішими їх варіантами були: чергування ромбикових рядків та дрібних кілець («очок»), чергування ромбикових рядків з квадратами, внутрішня площина яких закомпонована прямими хрестами, чергування смуги з фіолетових скісних хрестів та трьох рядків маленьких жовтих квіток, скісні рядки («смерічки»). Важливим декоративним акцентом ясінянських запасок були поперечні орнаментальні смуги («партиці»), якими декорували верхній і нижній краї. За колоритом «партиці» завжди багатші й насиченіші, ніж тло запасок, і чітко виділяються на ньому. Це широкі (5—10 см) смуги, утворені ритмічним чергуванням домінуючих оранжево-червоних, чорно-синіх барв, що доповнювались поодинокими білими, голубими, рідше зеленими смугами. У процесі ткання нитки основи «партиці» прибивали бердом, завдяки чому вони суцільно закривали уток, утворюючи щільний край. Нижня «партиця» переважно ширша, ніж верхня. «Партиці» святкових ясінянських запасок часто оздоблювали різнокольоровим бісером. Зустрічались запаски, низ яких завершувався стряпками («ройтами»).

Запаски Богданської долини на 10—15 см ширші. У них переважали темно-червоні, темно-коричневі, темно-сині кольори. Краї запасок мали бокову обробку тканини («обснівку»). У XIX ст. «обснівки» були білими, зрідка жовтими, а на початку XX ст. — ще й червоними, зеленими, блакитними. Основними орнаментами тканих запасок у селах долини р. Білої Тиси були «колос», «смерічки» та «очко». «Очко» — це темний (чорний) кружок, обведений жовтою, а потім білою ниткою.

Орнаментальна композиція рахівських запасок складалась з різнокольорових широких та вузьких поперечних однотонних смуг («крапчинок»). Рідше зустрічались однотонні запаски без декоративного оздоблення («розщебанки»). У кольоровій гамі переважали чорно-зелені, бордові з вкрапленням червоного зеленого, чорного кольорів та запаски, у яких чергувались зелені, бордові та жовті орнаментальні смуги. У 20—40-х рр. XX ст. нижню частину святкових запасок дівчат та молодих жінок оздоблювали широкою (5—6 см) тканою поперечною смугою («тканицею»). На червоному чи бордовому тлі «тканиць» технікою чинуватого ткання формували різнокольорові ромби чи стилізовані квітки.

Гуцульські запаски зав'язували на шнурочки («баюр», «баюрки», «кругла плетінка»). Задня запаска була на 3—5 см довша за передню. Спочатку одягали задню запаску, яку двічі, а в селах долини р. Білої Тиси навіть три-чотири рази, загинали у та-

Іл. 6. Тканий пояс («окрайка»), с. Лазещина Рахівського району. Вовняні нитки, ткання. 20—40-ві рр. ХХ ст. (Фото з архіву автора)

лії і зав'язували на вузол спереду. Так само загинали передню запаску («передницю») і зав'язували ззаду. Щоб зберегти виткані запаски, жінки одягали поверх них трапецієподібні фартухи, зшиті з чорної грубої тканини («глота»). Крім того, у будні та коло дому одягали тільки задню запаску, а спереду — фартушок [26, с. 84].

Поясне вбрання типу двоплатових запасок побутувало в Західному Поділлі, Покутті, Буковині та Івано-Франківській частині Гуцульщини. Воно було поширене і в етносів Карпато-Балканського регіону — болгар, сербів, румунів, молдаван, македонців, словаків, поляків. Такого типу поясне вбрання у білорусів мало назву «хвартук», «запаска», «запояска», у росіян — «запаска», у молдаван — «фоте», «катраніце», у румунів — «задьє», у болгар — «престилка» [28, с. 66—68; 34, с. 46; 35, с. 56—57; 36, с. 53; 39, с. 100; 40, с. 57; 41, с. 40].

Ні долинянки, ні бойкині з лемкинями Закарпаття запасок не одягали. У межах Закарпаття, крім гуцулок, запаски одягали лише румунки Тячівщини та Рахівщини. Для запасок гуцулок Рахівщини характерними були червоно-жовті, чорно-сині, бордововишневі поєднання кольорів. Загальний колорит створювали дрібнорапортні вузькі, симетричні орнаментальні смуги. Святкові запаски ясінянських гуцулок оздоблювались бісером та стряпками («ройтами»). Гуцулки, одягнені у запаски з цільними орнаментальними композиціями й гармонійним колоритом, чітко виділялись на фоні румунок, які одягали двоплатові пілки («задьє»), ткані у контрастні широкі однотонні (червоно-чорні, жовто-чорні, синьо-червоні) смуги. «Задьє», на відміну від гуцульських запасок, не обшивали плетеними шнурками («баюрами»). Румунки дуже рідко підперезували запаски поясами.

До коротких сорочок гуцулки Рахівщини одягали широкі спідниці («подолки») з домотканого лляного полотна. Кроїли їх з двох прямокутних пілок, з'єднаних по боках трапецієподібними вставками («третільницями»). Довжина «подолків» сягала до 80—85 см, ширина у поясі — 60—65 см, ширина по низу — 80 см. Поверх «подолків» одягали запаски.

Крім запасок, по всій території Рахівщини заможні жінки одягали широкі сукняні спідниці («літники») вагою 7—8 кг. Шили їх з шести метрів чорного сукна, у поясі збирали у великі складки («фалди», «фальды»). Низ обшивали шовковою вишитою стрічкою («огальоном») і прошивали 2—3 рази червоним швом («штепка»). Придбати таку спідницю намагались навіть найбідніші гуцулки. У народній пісні «На зарібки» співається:

Ой, як піду на зарібки,
Чекай до суботи:
Буде сукня з огальоном,
Червоні чоботи [37, с. 64].

У 20—40-х рр. ХХ ст. у селах долини р. Білої Тиси побутували сукні з «огальоном» з чорного домотканого сукна. Сукню кроїли з двох квадратних (68 х 68 см, 70 х 70 см) шматків сукна, зшитих по боках. Верхню частину сукні загинали всередину на 2 см, утворюючи загинку («остроку»). У неї просовували плетений різнокольоровий шнурок, яким сукню стягували у поясі. Нижню частину сукні декорували двома плетеними бордовими шнурками («косами») та штучними квітами з позолочених чи сріблястих ниток. «Огальон» кроїли з прямокутного (70 х 35 см) шматка сукна, декорували двома «косами», шматками золотистої фольги («фарговками») та квітами із вовняних ниток. «Огальон» одягали поверх сукні і зав'язували ззаду на плетені шнурочки. Крім Рахівщини, «літники» з «огальоном», в межах

Закарпатської області більше ніде не зустрічалися. Вони були поширені в Румунії та Польщі. У гуцулок Рахівщини «літники» поширились під впливом румунських одягових традицій наприкінці XIX — на початку XX ст.

Гуцулки оперізувались поясами. Побутували вовняні ткані пояси («тканка», «тканиця», «окрайка») або плетені («пас», «пасина», «поясина»). Орнамент, композиція, колорит поясів завжди узгоджувались з іншими компонентами одягу. Молоді дівчата одягали пояси яскравіших кольорів, багатше орнаментовані, жінки похилого віку — значно скромніші. Тканий пояс навіть купляли на Івано-Франківщині. Довжина його сягала 150—200 см, а ширина — 5—10 см (Іл. 6).

Композиція ясінянських і богданських поясів формувалась геометричними, рідше — стилізовано-рослинними орнаментами. Найчастіше зустрічалась три-п'ятидільна композиція симетрично розміщених орнаментальних смуг. Посередині, на поліхромному тлі розміщували складніші, великі мотиви, утворені з простих трикутників, ромбиків, квадратиків. Ромбовидні фігури мали переважно гладкі, зубчасті або гачкоподібні контури. Найчастіше вони чергувались вздовж пояса ланцюгом або за схемою скісної сітки. Домінуючі поздовжні орнаментальні смуги мали подвійне або потрійне обрамлення рядами дрібних мотивів хрестоподібних фігурок, кривульок, ромбиків, трикутників та ін. Провідні та підпорядковані їм смуги відокремлювались окремими гладкими різнокольоровими пасками, які підкреслювали ритм чергування основних площин композиції. У 20—40-х рр. XX ст. у селах долини р. Чорної Тиси зрідка зустрічались композиції з поперечним розташуванням орнаменту окремими ділянками. Це були складні композиції, утворені за допомогою різних варіантів поєднання трикутників, ромбів, скісних смуг («смерічок»), розмежованих полями гладких поперечних смуг. Обрамленням такого типу поясів були вузькі поздовжні смуги з дрібних ромбиків та скісних хрестиків [14].

Наприкінці XIX ст. у Рахові та навколишніх селах поширились вузькі (2—3 см) ткані пояси довжиною 150—160 см. Їх краї перетикались жовтими чи білими ламаними лініями («кривулями»), а посередині — різнокольоровими ромбиковими рядками. У їх кольоровій гамі переважали жовті барви із вкрапленням бордових, білих та голубих. На

Іл. 7. Дівчина у традиційному бойківському вбранні, с. Рекіти Міжгірського району. Реконструкція, 2014 р. (Фото з архіву автора)

початку 20-х рр. XX ст. у селах Костилівка, Вільховатий, Ділове, Хмелів дівчата почали одягати вузькі (2—3 см) вишивані односторонні пояси, які з виворітного боку підшивали фабричною матерією. При вишиванні поясів використовували техніку «низина». Орнаментальна композиція складалась з ромбів, на стику яких формувались скісні хрести. Внутрішню площину ромбів заповнювали дрібними геометричними мотивами чи стилізованими квітками. Такі пояси застібувались на металеві гачки. У селах Косівська Поляна, Росішка заможні жінки підперезувалися сплетеним із різнокольорового бісеру поясом, завширшки 6—8 см, який застібували зліва на кнопки («капчі», «копші»). Рахівські гуцулки одягали як вузькі, так і досить широкі «крайки», вся площина яких була заповнена мотивами «шахівочок». Виготовляли їх з об'ємної вовняної пряжі насичених, контрастних (жовто-фіолетового, червоно-зеленого, оранжево-голубого, рожево-синього) ко-

Іл. 8. Спідниця («фартух», «біленик»), с. Верхній Бистрий Міжгірського району. Домоткане полотно, вишивка, хрестик. 20-ті рр. XX ст. (Фото з архіву автора)

льорів. Але домінуючим був червоний колір, якому надавалась оберегова функція [36, с. 68].

Поздовжні краї всіх видів тканих поясів гуцулок Рахівщини перетикали гладкими поперечними смужками («прутиками») і завершували декоративними стряпками у вигляді вільно звисаючих ниток основи або різних за довжиною і формою китиць. Зрідка кінці різнокольорової основи сплітали у маленькі кіски.

За перетиканими гладкими поперечними смужками («прутиками») та декоративними стряпками на поздовжніх краях «окрайок» можна було відрізнити гуцулку від румунки. На гуцульських поясах орнаментальна композиція «прутиків» була однаковою з обох боків, а на румунських різнилась. Як у гуцулок, так і у румунок у 20—40-х рр. XX ст. побутували вишивані та оздоблені бісером пояси. Відмінність полягала у використанні різних технік та варіантів орнаментальних композицій. Гуцулки Рахівщини при вишиванні поясів використовували «низину», а румунки — «гладь», лише зрідка — «хрестик». У рахівських гуцулок поширеними були плетені з різнокольорового бісеру пояси, що застібувались на металеві застібки, а в румунок на темній однотонній фабричній основі поясів вишивали бісером рослинні мотиви. Найчастіше румунки використовували білі круглі чи продовгуваті намистинки.

Поясним одягом **бойкинь Закарпаття** були спідниці («фартухи», «біленики») (Іл. 7, 8). Буденні спідниці шили із домотканого конопляного або лляного полотна, а святкові («біленики») — з полотна, витканого із бавовняних ниток. Кроїли спідниці із двох довгих (265—270 см) пілок, загнутих навпіл по ширині та зшитих у передній частині: до верхньої широкої (47 см) пілки пришивали вужчу (21 см). Місце з'єднання пілок декорували вузенькою мережкою («цирочкою»). Робили її так: у верхньому краї вузької пілки витягали шосту та сьому нитки піткання, а нитки основи за допомогою голки та білої лляної нитки обмітували («стягували», «биркували») попарно. У результаті цього між нитками утворювались дірочки. Потім широку пілку зшивали із вужчою, протягуючи нитку через кожну із дірочок. Такий спосіб з'єднання пілок був характерним для домотканих спідниць («фартухів») закарпатської Бойківщини [36, с. 574]. Спереду посередині робили поздовжній розріз («розпірку») (12—20 см). Верхню частину спідниці, крім передньої частини, збирали у дрібні (0,5 см) складки («рямки», «збиранина», «ребра») на 4—10 ниток, загинаючи верхню частину всередину десь на 1—1,5 см. Поверх або під загинки пришивали шнурок («поясник», «збираник»), плетений у косичку із конопляних або лляних ниток. Ним спідницю зав'язували у талії. Дрібне збирання («рямкування») верхньої частини спідниць формувало своєрідні морщені («рямковані», «ребристі») пояси.

Поверх «рямок» інколи вишивали одно- або двоколірні вузенькі орнаментальні смуги. В їх основі лежали викладені в ряд або розміщені попарно ромби, які обрамлялися дрібними трикутниками або ламаними лініями («кривулями»). Складки збирали попарно білою конопляною ниткою. У другому рядку складки збирали також попарно, беручи по одній складці із кожної пари попереднього рядка. Збирання складок у третьому рядку повторювало перший. Внаслідок такого декорування морщеної площини утворювались своєрідні орнаментальні рядки у вигляді дрібних ромбиків [12].

Нижня частина спідниць («фартухів») декорувалась двома-трьома вузькими горизонтальними складками («защипами») та вишивкою. По низу спідниць старших жінок вишивали стебелевий шов

або рядок із подвійних хрестиків, а поверх них — дрібні ромбики, хрести, квадратики, «перка», «баранячі ріжки». На спідницях дівчат та молодих заміжніх жінок, крім вузької смуги внизу, вишивали ще дві вузькі лінії («дрімниці») у вигляді дрібних зірочок, простих кривуль, подвійних кривуль, трикутників і т. ін. Поміж «дрімницями» розміщували ромбикові композиції, смуги із восьмипелюсткових розет. З початку XX ст. спідниці почали вишивати стилізованими галузками з дрібними квітками та трилисниками, що виконувались технікою «хрестик». Кольорова гама вишивки спідниць XIX — початку XX ст. одно- або двоколірна: чорна, чорно-червона та червоно-синя. З 20-х рр. XX ст. у вишивці спідниць почали використовувати зелені, сині, голубі, жовті нитки. Низ спідниць декорували також вузькою гачкованою або фабричною мережкою. В орнаментальних мотивах мережок переважали ромби, квіти, дубові або кленові листочки. Краї мережок обрамлювали дрібними білими чи різнокольоровими напівколами («кольцятами», «колісцятами») [43, с. 169].

Спідниці («фартухи») з домотканого полотна в окремих селах Міжгірщини проіснували до кінця 20-х рр. XX ст., а на Воловеччині — кінця 30-х — початку 40-х рр. XX ст. Протягом 20—30-х рр. XX ст. у бойків побутували спідниці («фартухи», «свити»), які шили із трьох-чотирьох шматків білої фабричної матерії. Верхню частину спідниці, крім передньої пілки-вставки, збирали у широкі вертикальні загинки («рямки», «защипи»). Буденні спідниці були без оздоблення, а на святкових «рямки» зміцнювали 8—10 машинними швами, геометричною вишивкою, виконаною на окремому шматку домотканого полотна. Поверх «рямок» пришивали вузький поясок, за допомогою якого зав'язували спідницю. Низ спідниць декорували 4—6-ма горизонтальними загинками («защипами»), поміж якими технікою «гладі» вишивали стилізовано-рослинну галузку.

Протягом 20—40-х рр. XX ст. у бойків Закарпаття загального поширення набули спідниці («сукні», «вігани», «катрани», «свити»). У молодих жінок вони були рожевого, червоного, зеленого, блакитного кольорів, у старших жінок та бабусь — чорного кольору. Спідниці («сукні») воловецьких бойків плісирували («рясили»). У верхній частині, поверх «рям»

Іл. 9. Весільний фартух, смт. Воловець. Фабрична матерія, вишивка, гладь, фабрична мережка. 30—40-ві рр. XX ст. (Фото з архіву автора)

вишивали поперечну орнаментальну смугу з ромбів та скісних хрестів. Обрамленням виступали ламані лінії («кривулі»). Нижню частину спідниць оздоблювали кольоровою каймою («снурками», «чіпками») та шовковими різнокольоровими стрічками у три ряди: нижній — синя, другий — жовта, третій — біла стрічка. Як правило, перший і другий ряд щільно прилягали один до одного, між другим і третім був певний проміжок. На передню полу вшивали прямокутний шматок домотканого конопляного або клоччяного полотна, який прикривали фартухом. Зав'язувались сукні шнурками («фрумбіями») [3, с. 32; 48, с. 74]. На Міжгірщині найчастіше зустрічались спідниці пошиті з однотонної чорної, чорної у горошок, червоної квітчастої або червоної чи бордової на білі смуги тканини. На відміну від воловецьких спідниць, міжгірські декорували лише різнокольоровими фабричними стрічками («пантликами») [31, с. 8; 32, с. 83].

Отже, протягом XIX — першої половини XX ст. відбувалась еволюція крою та оздоблення спідниць бойків Закарпаття. До 20-х рр. XX ст. побутували спідниці з домотканого полотна, які виділялись складками («рямками», «ребрами») та шнурочком («поясником», «збираником»). Бойківські спідниці, оздоблені вузькими вишитими смугами геометричних і стилізованих рослинних мотивів, відрізнялись від лемківських, угорських і словацьких, оздоблених квітково-рослинним орнаментом. Фабричні бойківські спідниці як і долинянські, угорські та словацькі шили з трьох-чотирьох пілок, збираючи у складки, нижню частину оздоблювали фабричними стрічками та машинними швами.

Іл. 10. Дівчина у традиційному лемківському вбранні, с. Гусний Великоберезнянського району. Реконструкція, 2014 р. (Фото з архіву автора)

Поверх спідниці бойкині одягали фартух («пілку», «півку») з конопляного чи лляного домотканого полотна. У бойків Закарпаття побутували і фарбовані («фарблені») фартухи. Святкові фартухи оздоблювали вишивкою стилізованих рослинних орнаментів, а низ прикрашали гачкованою мережкою із конопляних або лляних ниток. Домоткані фартухи побутували до кінця 20-х — початку 30-х рр. ХХ ст.

Із середини 30-х рр. ХХ ст. набувають поширення фартухи («сукні», «катрани», «вігани») із фабричної матерії. У дівчат та молодих жінок вони були червоними, рожевими, зеленими, синіми, а у старших — чорними, темно-синіми. У поясі фартухи збирали у складки й прошивали нитками («кривульками»), по краях і по низу оздоблювали фабричною чорною або білою мережкою, загинками («защипами») та шовковими, атласними чи оксамитовими стрічками червоного, рожевого, жовтого, зеленого кольорів [11]. У 20—40-х рр. ХХ ст. на Міжгірщині заміжні жінки на свята і в неділю одягали фартухи з чорної атласної, ситцевої чи шовкової матерії. Шили їх з двох прямокутних піл, які зшивали, утворюючи посередині фартуха шов. Його маскували вузькою смужечкою вишивки («прутиком»). «Прутики», при вишиванні яких використовували різнокольорові нитки називались «барвленими прутиками». На відстані 10—15 см від низу фартух збирали у дві загинки («защипи»), поміж якими пришивали фабричну стрічку («пантлик»). До боків та низу фартуха пришивали по три різнокольорові «пантлики» та пучки різнокольорових ниток («китички»).

У 30-х рр. ХХ ст. у бойків Закарпаття поширились весільні («свальбові») фартухи з одного шматка білої фабричної тканини (Іл. 9). Верхню частину фартухів збирали на три-чотири нитки у вузькі складки («загинки»), до яких пришивали вузький пояс. У нижній частині фартуха робили 2—8 поперечних загинок, між якими вишивали стилізовану галузку із квітів, стебел та листочків. Низ фартухів оздоблювали мережкою («чіпкою»).

Як спідниці, так і фартухи до 20—30-х рр. ХХ ст. шили з домотканого полотна, а згодом — з фабричних тканин. «Півки», як й інший одяг, жінки зберігали у коморі, вхід до якої був з вулиці. У коморі одяг зберігався на жердці. Півки були складені вчетверо по вертикалі, що давало змогу утримувати вертикальну структуру прасованих складок. У верхній частині «півка» обмотувалась, зав'язувалась і зберігалась у підвішеному стані за допомогою шнурочків на кінцях пояса. У такий спосіб складки фартуха залишались рівними і прямими.

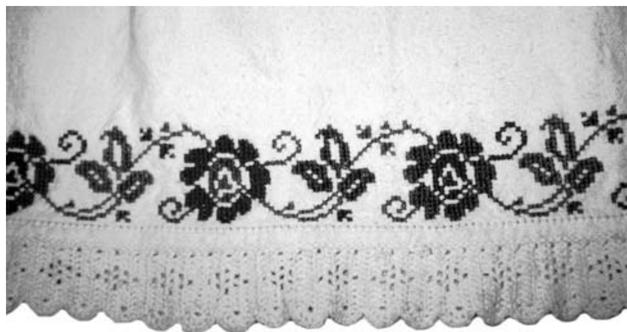
Поясний одяг підперезували червоним поясом («плетінкою», «пасиною», «тканкою») із овечої фарбованої вовни. Бойківські пояси подібні до поясів лемків Великоберезнянщини та ужгородських долинян. Характерною їх ознакою були китиці або декоративні ґудзики з вовняних ниток.

Лемкині Перечинщини заправляли сорочку в домоткану нижню спідницю («подолок»), у поясі призбирану і прошиту нитками (Іл. 10, 11). Поверх нижньої спідниці одягали верхню («кабат», «ряшеник»), яку шили із домотканого конопляного полотна, а з 20-х рр. ХХ ст. — з фабричних матерій чорного, синього, зеленого коричневого кольорів. Звичай одягати під верхню спідницю кілька нижніх не набув масового поширення більше в жодному куточку За-

карпаття, окрім сіл Новоселиця, Дубриничі, Зарічево Перечинського району. Місцеві лемківські «ряшеники» шились з трьох-чотирьох піл. Передню пілку з розрізом шили із грубішого полотна. Верхню частину спідниці, крім передньої пілки, збирали у дрібні складки («рями»). Поверх «рям» пришивали широкий пояс. Нижню частину спідниці оздоблювали чотирма-десятьма загинками, поміж якими вишивали орнаментальні композиції з квіток з листками, що вишивались різнокольоровими нитками, а стебла та листочки — салатовими та голубими [27, с. 358; 45, с. 333; 50, с. 24; 51, с. 144].

У другій половині XIX — першій половині XX ст. поясним жіночим вбранням лемків Великоберезнянщини були спідниці («фартухи», «біленики», «ряшеники»). Шили їх із 2—6 піл домотканого лляного або фабричного полотна. Спереду вшивали шматок домотканого полотна, який не декорували вишивкою. Поверх нього одягали фартух. Посередині верхньої частини передньої пілки робили поздовжній розріз (15—20 см), що зав'язувався на плетені шнурочки. Верхню частину спідниць, крім передньої пілки, збирали («рямили») на 2—4 нитки. Поверх морщення верхньої частини спідниці пришивали широкий пояс (5—8 см), утворений загинанням прямокутного шматка полотна навпіл по довжині. Нижню частину повсякденних спідниць («фартухів») оздоблювали вишитою «хрестиком» вузькою галузкою з квіток, стебел та листочків. До низу спідниці пришивали вузьку (2—3 см) гачковану мережку («чіпку») білого кольору [19]. Святкові спідниці декорували 2—10 горизонтальними загинками, поміж якими вишивали квітково-рослинні мотиви. Між морщенням верхньої частини спідниці та горизонтальними загинками утворювались дрібні (0,5 см) складочки («рями», «ряси»). Низ святкових спідниць, крім передньої домотканої пілки, оздоблювали гачкованою мережкою («чіпкою») ручної роботи, або ж фабричними мережками. Святкові спідниці, як і сорочки, оздоблювали вишивкою рослинних мотивів поверх морщення у верхній частині та поміж горизонтальними загинками. Орнамент вишивки у вигляді стилізованих квіток, стебел і листочків виконувався технікою гладі («мотано») [23, с. 96; 30, с. 120].

Збиранням («рямленням») спідниць у збірки, як правило, займалися дівчата і молодиці. Ця робота вимагала неабияких уважності та терпіння. При цьому одна із дівчат збирала у збірки поли і притискала їх до столу, а друга притискала до столу складки на обшивці спідниці. Складки зволожували мокрою хустиною, спідницю поздовж завивали в один валок, скручували у вісімку та зав'язували обидва кінці шнурком («мотузком»), пришитим до неї. Зібрану таким чином спідницю вішали на жердці в коморі на протязі. Щоденні спідниці мали менше складок. Лише коли дівчина хотіла дуже нарядитись («парадитися»), то вона одягала і в будні дні «рямлену» спідницю. Зібрані («рамлені») спідниці були характерними і для польських та словацьких лемків, долинян, бойків та угорців Закарпаття.



Іл. 11. Оздоблення нижньої частини буденної спідниці, с. Ставне Великоберезнянського району. Домоткане полотно, вишивка, хрестик, гачкована мережка. Початок XX ст. (Фото з архіву автора)

Отже, у лемків Закарпаття побутували спідниці з домотканого лляного полотна, а з перших десятиріч XX ст. — з білої фабричної матерії. Білі спідниці, верхню частину яких збирали у дрібні складки («рями»), наприкінці XIX — у першій половині XX ст. побутували й у бойкинь та долинянок. Як лемки, так і турянські, ужгородські та мукачівські долинянки поверх рямок пришивали широкий пояс з домотканого полотна. На фоні таких спідниць чітко виділялись бойківські, характерною особливістю яких були густо зібрані («рямлені», «ребристі») пояси. Нижню частину повсякденних спідниць лемкинь, бойкинь, турянських, ужгородських та мукачівських долинянок декорували стрічковою вишивкою. Якщо у долинянок і бойкинь майже до 30-х рр. XX ст. домінуючими були геометричні орнаменти, виконані у двох—трьох кольорах, то у лемкинь вже наприкінці XIX — у першій половині XX ст. поширилася багатобарвна рослинна вишивка. Характерною особливістю святкових лемківських спідниць була велика кількість поперечних загинок, по-

між якими вишивали великі квіткові композиції. У 20—40-х рр. XX ст. характерною ознакою дівочого вбрання лемкинь були збирані («рамлені») спідниці («ряшеники»), які побутували й в польських та словацьких лемків, бойкинь, долинянок та угорок Закарпаття. На відміну від білих полотняних лемківських, спідниці бойкинь, долинянок, угорок та словачок шили із різнокольорових фабричних тканин.

У другій половині XIX — першій половині XX ст. поверх спідниці жінки одягали фартух («препиначку», «запиначку»). Робочі фартухи шили з домотканого конопляного, а святкові — із вибіленого лляного полотна, оздобленого вишивкою. На початку XX ст. фартухи почали шити з одного прямокутного шматка шовку чи атласу. У верхній частині полотно збирали у вузькі (1—1,5 см) складки, поверх яких пришивали пояс з плетеними вовняними шнурочками. У верхній частині деяких «запиначок» вишивали дрібні різнокольорові квітки («ружі»), серцевину яких заповнювали дрібними бісеринками або паєтками. Перечинські лемкині свої фартухи оздоблювали різноманітними фабричними стрічками («фарбітками»), машинними швами («шнурками», «крайками»), поміж якими вишивали рослинні мотиви. Низ фартухів оздоблювали гачкованою або фабричною мережкою («чіпкою») у формі хвилястих ліній. Внутрішня площина мережки заповнювалась стилізованими трояндами, ромашками, фіалками [29, с. 148; 49, с. 96—97]. Жінки старшого віку одягали фартухи із тонкого чорного сукна. Сукняні фартухи, як і звичайні, збирали у дрібні складки, їх нижню частину декорували 7—10-ма стрічками червоного, синього та жовтого кольорів. Низ фартуха також оздоблювали гачкованою мережкою.

Кольорове вирішення лемківських фартухів залежало від вікових ознак. Молоді дівчата одягали барвисті фартухи, а старші жінки — темні. Характерним елементом декорування фартухів були поздовжні складки. «Запиначки» лемкинь Закарпаття були дрібно призбирані та прикрашені кольоровими стрічками («фарбітками»), шнурками («крайками») та вишивкою. У 20—40-х рр. XX ст. фартухи декорували машинними швами білого і жовтого кольорів, білою або чорною мережкою [44, с. 221; 54, с. 78].

Спідницю разом із фартухом підв'язували в'язаним вовняним поясом («опас», «плетінка», «пасина») бордового, червоного, рожевого чи зеленого кольорів (Іл. 12). Пояс мав гармоніювати з кольором вдягненої у певний день спідниці. Тому його обирали прискіпливо. Плели пояси із вовняних ниток простим («на решутку») або більш складним перебираним («переплітаноє у косичку») плетінням. Довжина поясів сягала від 150 до 230 см, ширина — 5—6 см. Зав'язували пояси так, щоб кінці спадали ззаду. Характерною особливістю довгих плетених поясів лемків Закарпаття було те, що завершувались вони плетеними «у косичку» шнурочками з китичками («бибами») із різнокольорових вовняних ниток. Зустрічались пояси, у яких плетені шнурочки завершувались ґудзиками («буклями»), зшитими із різнокольорових ниток. Могло бути багато дрібних ґудзиків чи китиць, або лише 2—3 великі. Молоді жінки підперезувались короткими (60—65 см) поясами з вовняних ниток, які робились перебираним плетінням («переплітаноє у косичку»). Зав'язувались вони з боку за допомогою двох ґудзиків та петельок. Передню частину пояса декорували шістьма маленькими або трьома великими ґудзиками, в основі яких лежали кружечки із твердого картону, обмотані полотном. Лицевий бік ґудзиків оздоблювали вишивкою у вигляді стилізованої квітки, контури якої обмітували «петельчатим швом». При оздобленні ґудзиків використовували бісер та дрібні паєтки [22]. У 20—40-х рр. XX ст. у селах Лубня, Верховина Бистра, Стужиця, Загорб дівчата та молодиці підперезувались короткими поясами з домотканого полотна, зовнішній бік яких оздоблювали вишивкою. Геометричні орнаменти поясів були яскравим акцентом на фоні квітково-рослинної вишивки, якою оздоблювали сорочки, спідниці та фартухи. Найпоширенішим варіантом орнаментальної композиції були викладені в ряд ромби, внутрішню площину яких заповнювали дрібними геометричними мотивами.

У межах Закарпаття поясами підперезувалися гуцулки, бойкині, боржавські, ужгородські, зрідка турянські й мукачівські долинянки. Спосіб виготовлення та оздоблення довгих жіночих поясів лемкинь та ужгородських і турянських долинянок однакові. На фоні в'язаних лемківських, чітко виділялись ткані боржавські жіночі пояси з довгими стряпками чи шнурками («кісками»). Лемківські

пояси були однотонними (червоними, рожевими, зеленими), а у боржавських виділялось шість варіантів кольорової гами. Як допоміжні барви боржавські долинянки використовували блакитні, рожеві, зелені, фіолетові, білі. Ряд спільних і відмінних рис спостерігаємо в жіночих поясах лемкинь, гуцулок та румунок Закарпаття. На фоні в'язаних однотонних лемківських «пасин», різноманітністю композиційного укладу орнаментальних мотивів, їх поліхромністю, виділялись гуцульські «окрайки». Як у лемкинь, так і в гуцулок та румунок у 20—40-х рр. XX ст. побутували вишивані пояси. Характерною ознакою лемківських вишиваних поясів були геометричні мотиви, а гуцулки і румунки використовували як геометричні, так і геометризовані чи стилізовано-рослинні мотиви.

Отже, жіночий поясний одяг українців Закарпаття протягом XIX — першої половини XX ст. зазнав певних змін. Насамперед це проявилось у конструктивних елементах крою, матеріалах для виготовлення, способах одягання. У XIX — на початку XX ст. долинянки одягали спідниці, які з початком XX ст. поступово витіснялись фартухами. Свої особливості мало поєднання спідниць та фартухів з поясами. Етноідентифікуючими ознаками тереблеріцьких фартухів були кінці поясів, фабричні стрічки («пантлики на коцку»), кругла фабрична мережка («чічка»). Оригінальністю виділялись чорні фартухи жінок старшого віку у боржавських долинянок, а також ткані боржавські пояси. Характерною ознакою тересвянських фартухів була різнокольорова фабрична матерія, вузькі фабричні стрічки («пантлики»), різноманітні мережки та декоративні шви. Наприкінці XIX — на початку XX ст. з витісненням «руської» сорочки «волоською» пояси поступово виходять з ужитку. Етноідентифікуючою ознакою спідниць королевських долинян була вишивка, яка гармонійно поєднувалась з мережками та різнокольоровим обмітуванням. Фартухи долинянок з сіл Хижа, Черна, Новоселиця Виноградівського району подібні до тересвянських. Відмінність полягала лише у більшій яскравості та насиченості колориту. Спідниці турянських, свалявських, ужгородських і мукачівських долинянок за кроєм та оздобленням подібні до спідниць лемків Закарпаття. У колориті вишивки місцевих спідниць переважали зелені і червоні барви, у турянських долинян домінували — блакитні, рожеві, зелені, у свалявських — рожеві, фіолетові, жовті, а в ужгородських і мукачівських — червоні, жовті, зелені та сині кольори. Етнічною ознакою гуцулок Рахівщини були двоплатові пілки («запаски») та чорні сукні з «огальоном».

Іл. 12. Довгий жіночий пояс, с. Стужиця Великоберезнянського району. Вовняні нитки, в'язання. 20-ті рр. XX ст. (Фото з архіву автора)

1. *Гелетей М.І.* Матеріальна культура села Лисичево Іршавського району Закарпатської області в зв'язку із соціалістичними перетвореннями на Закарпатті : дипломна робота / М.І. Гелетей // Архів кабінету етнології історичного факультету УжНУ. — Ужгород : УжДУ, 1960. — 97 с.
2. *Гмисюк Н.П.* Народний одяг Тячівського району (кінець XVIII — початок XX ст.) : реферат / Н.П. Гмисюк // Архів Закарпатського музею народної архітектури та побуту. — Ужгород : ЗМНАП, 1987. — 20 с.
3. *Гойчук В.І.* Традиційна культура бойків Міжгірщини кінця XIX — першої половини XX ст. (за матеріалами сіл Верхній і Нижній Студений) : дипломна робота / В.І. Гойчук // Архів кабінету етнології історичного факультету УжНУ. — Ужгород : УжДУ, 1999. — 80 с.
4. *Думнич О.Ю.* Вишивка Хустського району протягом XX ст. : курсова робота / О.Ю. Думнич // Архів кабінету етнології історичного факультету УжНУ. — Ужгород : УжДУ, 1979. — 22 с.
5. Експозиція Краєзнавчого музею при бібліотеці с. Тебребля Тячівського району — ЕКМБТ: інвентарний № не присвоєно. Святковий фартух («плат»), с. Теребля Тячівського району. Фабрична матерія, атласні стрічки, машинні шви. 20—30-ті рр. XX ст.
6. Експозиція Краєзнавчого музею с. Терново Тячівського району (далі — ЕКМТ) — ЕКМТ: інвентарний № не присвоєно. Спідниця, зібрана у складки («рокоти»), с. Терново Тячівського району. Фабрична матерія. Початок 20-х рр. XX ст.
7. ЕКМТ: інвентарний № не присвоєно. Фартух, с. Терново Тячівського району. Фабрична матерія, атласні стрічки, машинні шви. 20—30-ті рр. XX ст.
8. *Копичко О.* Народний одяг в околицях с. Туричка Перечинського району : реферат / О. Копичко // Архів

кабінету етнології історичного факультету УжНУ. — Ужгород : УжДУ, 1994. — 11 с.
9. *Тиводар Р.Ю.* Традиційна культура та етносоціальний розвиток українців села Руське Поле Тячівського району, Закарпатської області у XX ст. : дипломна робота / Р.Ю. Тиводар // Архів кабінету етнології історичного факультету УжНУ. — Ужгород : УжДУ, 1997. — 89 с.
10. Фонди Закарпатського музею народної архітектури та побуту (далі — ФЗМНАП О:) — ФЗМНАП О: 193/130. Спідниця («плат у міх»), с. Колочава Міжгірського району. Чорна фабрична матерія. Початок XX ст.
11. ФЗМНАП О: 952/295. Фартух («пілка»), с. Верхній Бистрий Міжгірського району. Домоткане полотно, вишивка, низина. Початок XX ст.
12. ФЗМНАП О: 957/300. Спідниця («фартух»), с. Верхній Бистрий Міжгірського району. Домоткане полотно, вишивка, хрестик, мережка. 20-ті рр. XX ст.
13. ФЗМНАП О: 1256/231. Спідниця «на рокоти», с. Бедевля Тячівського району. Фабрична матерія, машинні шви. 20-ті рр. XX ст.
14. ФЗМНАП О: 1603/238. Тканий пояс («окрайка»), с. Лазещина Рахівського району. Вовняні нитки, ткання. 30—40-ві рр. XX ст.
15. ФЗМНАП О: 3870/1624. Фартух («плат»), с. Довге Іршавського району. Фабрична матерія, вишивка, низина. 40-ві рр. XX ст.
16. ФЗМНАП О: 3871/1625. Фартух («плат»), с. Довге Іршавського району. Фабрична матерія, вишивка, низина. 40-ві рр. XX ст.
17. ФЗМНАП О: 5622/2558. Фартух, с. Діброва Тячівського району. Фабрична матерія. 30-ті рр. XX ст.
18. ФЗМНАП О: 13038/246. Весільний пояс («ромінь») молодої, с. Нересниця Тячівського району. Різнокольорові шовкові нитки, ткання, шкіра. 30-40-ві рр. XX ст.
19. ФЗМНАП О: 14228/396. Спідниця («ряшеник»), с. Зарічево Перечинського району. Домоткане полотно, фабрична матерія, вишивка, гладь. 20-ті рр. XX ст.
20. Фонди Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (м. Львів) (далі — ФМЕХПЕ:) — ФМЕХПЕ: 64857/2020. Фартух («плат»), с. Данилово Хустського району. Фабрична матерія стрічки, машинні шви. 20—40-ві рр. XX ст.
21. ФМЕХП Е: 64858/2021. Фартух («плат»), с. Данилово Хустського району. Фабрична матерія стрічки, машинні шви. 20—40-ві рр. XX ст.
22. Фонди Національного музею народної архітектури та побуту України (м. Київ) — ФНМНАПУ НД: 9092. Короткий дівочий пояс, с. Лубня Великоберезнянського району. Бордові вовняні нитки, декоративні ґудзики, в'язання. 20-ті рр. XX ст.
23. *Бескид Ю.* Матеріяльна культура Лемківщини / Ю. Бескид. — Торонто (Канада), 1972. — 165 с.
24. *Біцко М.* Загаття / М. Біцко // Наш родный край. — 1926. — Рочник V. — Число 1. — С. 16—17.
25. *Босий О.* Символічно-магічні функції пояса у звичаєво-обрядовій культурі українців / О. Босий // Народна культура України: традиції і сучасність. Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 40-річчю Національного музею народної архітектури та побуту України. — Київ, 2010. — С. 486—487.
26. *Гнатюк В.* Гуцули / В. Гнатюк // Подкарпатска Русь. — 1924. — Рочник I. — Число 3. — С. 79—85.
27. *Грибанич І.* Народний одяг лемків Турянської та Ужанської долин кінця XIX — 40-х років XX ст. / І. Грибанич // Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею. — Ужгород : ІВА, 2010. — Вип. IX—X. — С. 356—361.
28. *Зеленчук В.С.* Молдавский национальный костюм / В.С. Зеленчук. — Кишенев : Тимпул, 1985. — 143 с. : ил.
29. *Зябловська Д.Є.* Конструкторсько-технологічні прийоми виготовлення народного одягу лемків Великоберезнянщини / Д.Є. Зябловська, О.М. Шмелькова // Науковий вісник Мукачівського технологічного інституту. — Серія. Легка промисловість. — 2008. — № 5. — С. 143—149.
30. *Касарда Й.* Короткий опис села Ужка / Й. Касарда // Підкарпатска Русь. — 1924. — № 4. — С. 119—123.
31. *Куртяк Ю.* Історія села Прислоп / Ю. Куртяк // Наш родный край. — 1925. — Рочник III. — Число 10. — С. 7—8.
32. *Куртяк Ю.* Опис села Студеного / Ю. Куртяк // Наш родный край. — 1926. — Рочник V. — Число 4. — С. 81—83.
33. *Маркуш О.* Як удіваються русини в долині Боржави // О. Маркуш // Наш родный край. — Рочник II. — Число 2. — Тячів, 1926. — С. 92.
34. *Миронов В.* Етнокультурні зв'язки на Україні (за матеріалами одягу) / В. Миронов, В. Наулко // НТЕ. — 1969. — № 5. — С. 46—51.
35. *Нестеренко П.* Українська народна тканина / П. Нестеренко // Народне мистецтво. — 2001. — № 1—2. — С. 56—57.
36. *Никорак О.І.* Сучасні художні тканини Українських Карпат / О.І. Никорак. — Київ : Наукова думка, 1988. — 224 с.
37. *Полянская Е.В.* Народная одежда гуцулов Раховского района / Е.В. Полянская // Карпатский сборник: Труды междунар. комиссии по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей. — Москва : Наука, 1972. — С. 57-65.
38. *Попович В.* Село Білин / В. Попович // Наш родный край. — Рочник XI. — Число 5. — Тячево, 1933. — С. 130—131.
39. *Постолаки Е.А.* Молдавское народное ткачество (XIX — начало XX в.) / Е.А. Постолаки. — Кишинев, 1987. — 212 с.
40. *Прилипко Я.П.* До питання про взаємозв'язки одягу болгар з одягом інших слов'янських народів / Я.П. Прилипко // НТЕ. — 1963. — № 3. — С. 57—62.

41. *Прилипко Я.П.* Етнокультурні зв'язки болгар і східних слов'ян: (на матеріалі одягу) / Я.П. Прилипко. — Київ : Наукова думка, 1964. — 153 с.
42. *Сидорович С.Й.* Орнаментальні композиції українських народних тканин XIX — початку XX ст. / С.Й. Сидорович // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. — Київ, 1962. — С. 35—53.
43. *Сікора О.* Убрання українців Бойківщини / О. Сікора // Бойки: Видання науково-культурологічного товариства «Бойківщина». — Дрогобич, 1998. — С. 166—176.
44. *Сополига М.* Українці Словаччини : матеріальні вияви народної культури та мистецтва / М. Сополига. — Київ : Темпора, 2011. — 336 с.
45. *Стельмащук Г.Г.* Одяг / Г. Стельмащук, Г. Худик, Д. Дмитриків // Лемківщина: історико-етнографічне дослідження : у 2-х т. — Т. 1. Матеріальна культура. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — С. 324—346.
46. *Ткачук А.* Рахово / А. Ткачук // Наш родный край. — Рочник VIII. — Число 1. — Тячево, 1929. — С. 19—20.
47. *Федорков А.* Дубове / А. Федорков // Наш родный край. — Тячево, 1926. — Рочник 6. — С. 24.
48. *Федьків І.І.* У селі Нижні Ворота (про матеріальну культуру і побут) / І.І. Федьків // НТЕ. — 1966. — № 5. — С. 72—77.
49. *Худик А.* Народне вбрання відбиток історії народу / А. Худик // Народний календар на 1991 рік. — Ужгород: Словацьке педагогічне видавництво, 1990. — С. 96—97.
50. *Шмелева М.Н.* Из истории национального костюма украинцев Закарпатской области / М.Н. Шмелева // Краткие сообщения Института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая АН СССР. — Москва : Наука, 1950. — Вып. XI. — С. 19—30.
51. *Шмелева М.Н.* Типы женской народной одежды украинского населения Закарпатской области / М.Н. Шмелева // СЭ. — 1948. — № 2. — С. 130—146.
52. *Щериля Л.* Домотканий пояс буковинців як елемент традиційного народного костюма та обрядовий атрибут / Л. Щериля // Збірник наукових праць з питань стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології. — Т. 2 (26). — Чернівці : Прут. — С. 333—340.
53. *Drahný V.* Turjanske Remety v Podkarpatské Rusi / V. Drahný // Podkarpatska Rus. — Užhorod, 1921. — Čislo 2. — S. 12.
54. *Piskorz-Branekova E.* Polskie stroje ludowe / E. Piskorz-Branekova. — Warszava : Sport i Turytyka ; MUSA SA, 2007. — 234 s.

Vasyl Kotsan

TRADITIONAL FEMALE HALF-LENGTH CLOTHES OF UKRAINIANS IN TRANSCARPATHIA
(XIX — first half of the XX ct.)

The article is devoted to the research of traditional female half-length clothes of Ukrainians in Transcarpathia XIX — first half of the XX ct. On the base of the field, archive and literary sources, museum collections a few important aspects are analyzed on the probed subject: material and methods of making (cutting out), artistic features (finishing), methods of dressing and functional setting (workaday, festive, ceremonial) of female half-length clothes. The evolution of cutting out went from the unsewn forms to sewn together. Artistic expressiveness to both workaday and festive clothes, was given by embroidery, factory ribbons, machine guy-sutures, decorated by the bead. The methods of dressing the female half-length clothes had its specificity: sequence and correlation of skirt, apron and belt. The study of the functional setting of different elements enabled to find out their simplicity, festivity and symbolics.

Keywords: female half-length dress, skirt, apron, zapasky, belt, cutting out, homespun linen, factory matter, finishing, embroidery, factory ribbons, machine guy-sutures, lace.

Васыль Коцан

ТРАДИЦИОННАЯ ЖЕНСКАЯ ПОЯСНАЯ ОДЕЖДА УКРАИНЦЕВ ЗАКАРПАТЬЯ
XIX — первой половины XX ст.

Статья посвящена исследованию традиционной женской поясной одежды украинцев Закарпатья XIX — первой половины XX ст. На основе полевых, архивных и литературных источников, музейных коллекций проанализировано несколько важных аспектов из исследуемой проблематики: материал и способы изготовления (крой), художественные особенности (декорирование), способы одевания и функциональное назначение (будничный, праздничный, обрядовый) женской поясной одежды. Эволюция кроя проходила от несшитых форм к сшитым. Художественной выразительности как будничной, так и праздничной одежде придавала вышивка, фабричные ленты, машинные швы, декорирование бисером. Свою специфику имели и способы одевания женской поясной одежды: последовательность и соотношение юбки, передника и пояса. Изучение функционального назначения того или другого элемента дало возможность обнаружить его простоту, праздничность и символичность.

Ключевые слова: женская поясная одежда, юбка, передник, запаски, пояс, крой, домотканое полотно, фабричная материя, декорирование, вышивка, фабричные ленты, машинные швы, кружево.

Романа МОТИЛЬ

УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА СЕРЕДИНИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

Проаналізовані літературні джерела, що висвітлюють явище української художньої кераміки середини XX — початку XXI століття. Аргументується проведення досліджень у цьому напрямку. Окреслено методику дослідження.

Ключові слова: історіографія, явище, українська художня кераміка, дослідження, методика.

Історіографія та джерельна база дослідження

Ступінь дослідження української художньої кераміки середини XX — початку XXI ст. у наукових працях, статтях та періодичних виданнях є доволі нерівномірним, що не дає можливості простежити цілісної картини цього мистецького явища.

Із середини XX ст. не тільки триває нагромадження фактологічного матеріалу про українську художню кераміку, а й поглиблюється його наукове осмислення.

Найперші відомості про українську художню кераміку середини XX ст. містить праця Н.Д. Манучарової «Художні промисли України» [28], де стисло описано творчість окремих художників і народних майстрів.

В «Історії мистецтв народів СРСР» [59] та у дослідженні «Сучасна українська майоліка» [60] В.А. Щербак, не виділяючи окремо народну і професійну кераміку, дає мистецьку характеристику майоліковим виробам, а серед традиційних керамічних центрів називає Київ, Львів, Одесу та інші міста.

Н.І. Веліґоцька, П.Г. Юрченко [2] та І.В. Сакович [43] у статтях, присвячених художній кераміці у шеститомній «Історії українського мистецтва», називають основні регіони, осередки художньої кераміки і зазначають, що у 50-х рр. XX ст. митці художньої промисловості активно звертаються до творчого використання кращих народних традицій, виділяють групи талановитих художників у різних містах України — Києві, Львові, Одесі, Харкові та інших.

У «Нарисах з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» Ю.П. Лащук детальніше зупиняється на питаннях розвитку української кераміки, коротко аналізує творчість народних майстрів та художників-керамістів, дає оцінку окремим виробам [23].

У 1960-х рр. з'являються публікації Юрія Лащука, що стосуються питань розвитку української художньої кераміки загалом [22], а також окремо конкретних регіонів, зокрема Гуцульщини [21; 20], Закарпаття [18], а згодом і Полісся [19]. Кращі твори художників-керамістів 1960-х рр. висвітлює альбом «Львівська кераміка» [26].

У 1971 р. Ю.П. Лащук захистив докторську дисертацію «Українська народна кераміка XIX—XX століття», яка досі так і не вийшла друком. У дисертації на основі польових досліджень (вивчено понад 200 гончарних центрів), опрацювань фондів

багатьох музеїв, архівів України та інших держав (Литва, Молдова, Польща, Росія), здійснених упродовж 1953—1968 рр., вперше в українському мистецтвознавстві широко окреслено основні тенденції розвитку гончарства, вказано на співвідношення традицій та новаторських рис [24].

Про художню кераміку йдеться у статті О.О. Чарновського до збірника «Мистецтво оновленого краю», однак стаття охоплює матеріал лише з 1960—1970-х років [55].

У науковій розробці досліджуваної теми суттєвим внеском є праці відомого вченого О.М. Голубця. Першим комплексним дослідженням проблем львівської професійної школи кераміки стала його монографія «Львівська кераміка», де розглянута творчість львівських художників-керамістів від другої половини 1940-х до 1980-х рр. як цілісне явище, помітне в українському мистецтві [5].

У праці цього ж автора «Між свободою і тоталітаризмом» досліджено деструктивні впливи, скеровані радянською ідеологічною системою на культуру України, хоча в книзі висвітлюється. в основному, мистецтво і митці м. Львова [7]. Не всі мистецькі явища розкриті з однаковою глибиною, — так у контекст мистецького середовища Львова другої половини XX ст. варто було б залучити творчість народних майстрів, якими так пишалася Національна спілка народних майстрів України.

У монографії «Мистецтво XX століття: український шлях» [6] Орест Голубець аналізує основні історичні періоди і роль культурно-мистецьких організацій та інституцій у розвитку українського мистецтва XX століття. В книзі приділяється увага творчості найбільш знакових постатей в українському мистецтві, в тому числі й окремих керамістів, чиї твори мали вплив на формування новітнього мистецтва.

У теоретичному та методологічному аспектах важливими є напрацювання М.Є. Станкевича. Проблематику морфології декоративно-ужиткового мистецтва, роль мистецької традиції, композиційні закономірності висвітлені у навчальному посібнику «Декоративно-прикладне мистецтво» [47]. Окремий розділ книги присвячений найважливішим етапам розвитку того чи іншого виду мистецтва в Україні (в тому числі і художньої кераміки) [48].

Наукові напрацювання М.Є. Станкевича з теорії пластичних мистецтв опубліковані у збірнику статей «Автентичність мистецтва» [46]. Автор порушує питання класифікації творів декоративного мистецтва, викладає мистецтвознавчі погляди на теорію традиції, з'ясовує проблеми теорії дослідження пластичних мистецтв, робить спробу осягнути характер, стилістику та семіотику новітнього пластичного мистецтва.

Початки і обставини формування промислово-мистецької освіти та професійної кераміки в Україні проаналізовані в наукових виданнях Р.Т. Шмагала «Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції» [58], «Енциклопедія художньої культури. Мистецька освіта: бібліографія, документи, теорія» [57], які також є вагомою джерельною базою у вивченні художньої кераміки. У працях всебічно висвітлений взаємозв'язок українського мистецько-освітнього процесу з європейським. Комплексно проаналізований, систематизований значний фактологічний матеріал, який охоплює столітній період становлення та розвитку мистецької освіти в Україні, створена хронологія мистецько-освітнього процесу.

Сучасна концепція розвитку українського декоративного мистецтва представлена у книзі Т.В. Кари-Васильєвої та З.А. Чегусової «Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю»» [13]. Автори розкривають складну й розмаїту панораму художнього життя в Україні: зміни напрямів та стилів, взаємовпливи народного та професійного мистецтва, творення нових «ідей» — від авангарду на початку століття до пошуків «стилю» сучасних митців.

З кінця 1990 — на початку 2000 рр. поглиблюється наукове вивчення української кераміки певних історичних періодів, регіонів, осередків. Так, О.О. Клименко дослідила мистецтво опішненської кераміки у дисертації «Народна кераміка Опішні» [14], у якій звертається до проблеми традицій та інновацій у народних художніх промислах.

Новий польовий матеріал, уведений в науковий обіг Н.В. Кубицькою, М.М. Кучинком, Г.В. Охріменком «Розвиток керамічного виробництва на Волині» [16] та Г.В. Істоміною «Мистецтво кераміки Волині другої половини XIX—XX століть» [12], дає змогу повніше вивчити мистецтво та виробництво народної кераміки на Волині.

У монографічному дослідженні Л.С. Мельничук «Гончарство Поділля в другій половині XIX—

ХХ століттях: історико-етнографічне дослідження», написаному на широкому фактологічному матеріалі, розглянуте гончарство подільського регіону в системі етнокультурних процесів українців, зокрема наголошується на специфіці виробництва гончарних виробів [29].

У праці В.Д. Міщанина «Північна група малих осередків гончарства Опішненського гончарного регіону (друга половина ХІХ—ХХ століття)», крім важливих аспектів історичного та етнографічного характеру, що стосуються особливостей становлення, розвитку й занепаду гончарства в малих осередках, розташованих на північ від Опішного (Безруки, Лазьки, Глинське, Старі Млини, Малі Будища. Хижняківка), автор торкається й окремих мистецтвознавчих проблем, зокрема форми і декору виробів [32].

Історію, технологічні засади виготовлення, мистецькі якості форм та оздоблення димленої кераміки, а також творчість народних майстрів і професійних керамістів, що працюють у цій галузі, висвітлені у монографії Р.Я. Мотиль «Українська димлена кераміка ХІХ — початку ХХІ століття» [33].

Цінну інформацію, присвячену проблемам розвитку художньої кераміки кінця ХХ — початку ХХІ ст., містять дисертації, захищені на початку 2000-х років. Новий погляд на мистецтво епохи соцреалізму відображає дисертація О.Р. Новицької «Українське народне мистецтво 1920—1980-х рр.: інтерпретація, оцінка, спростування» [34], у якій українське народне мистецтво вперше розглядається як об'єкт визиску та тиску радянського тоталітаризму, спростовуються заідеологізовані теоретичні доктрини та стереотипи радянського мистецтвознавства на народну творчість.

Історико-культурні і художні особливості гончарства осередків Кульчина і Рокити у контексті розвитку народної кераміки Волинського Полісся кінця ХІХ—ХХ ст. розглянуто у дослідженні Н.В. Кубицької «Гончарські осередки Кульчина та Рокити кінця ХІХ—ХХ століть (Історія, типологія, художні особливості)». Автор розглядає локальні відмінності технології виготовлення виробів та висвітлює творчість провідних майстрів цих осередків [17].

Комплексно висвітлює мистецькі особливості кераміки Західного Поділля, виявляє її локальні риси, аналізує типологію та художню виразність народного посуду, пластики малих форм, інтер'єрної та архітектурної кераміки і виробів Тернопільського фарфорового заводу С.О. Вольська у дисертації «Кераміка Західного Поділля кінця ХІХ—ХХ століття (історія, типологія, художні особливості) [3].

У культурологічному дослідженні Т.М. Зіненко «Симпозіуми художньої кераміки України кінця ХХ — початку ХХІ століття як явище сучасної культури» визначено й проаналізовано основні етапи становлення і особливості розвитку симпозіумів художньої кераміки в Україні та їхній вплив на формування сучасного мистецтва. З'ясовано, що «проведення симпозіумів художньої кераміки в Україні та світі спонукає до експериментів з формотворення, декорування та випалювання творів» [11], а самі роботи демонструють широкий спектр стильових ознак і різноманітність образотворення.

У дисертаційній праці В.В. Хижинського «Професійна кераміка в мистецтві другої половини ХХ ст.: педагогічний і творчий досвід шкіл Львова та Вроцлава» виділено історичні етапи становлення та розвитку мистецьких шкіл професійної кераміки Львова й Вроцлава, на основі порівняльного аналізу з'ясовуються основні засади формування творчої особистості художника-кераміста та творчі здобутки кращих випускників львівської й вроцлавської академій впродовж другої половини ХХ століття [53].

Основні етапи розвитку декоративної пластики на прикладі численних мистецьких об'єктів у контексті актуальних історичних та культурних процесів розглядає Г.М. Тобілевич у дисертації «Декоративна пластика в сучасному архітектурно-просторовому середовищі (вітчизняний та зарубіжний досвід другої половини ХХ — початку ХХІ ст.)» [50].

Багатий ілюстративний матеріал з художньої кераміки містять альбомні видання, які присвячені творчості окремого митця і знайомлять широкого читача з маловідомими творами з приватних збірок. Так, у 1980 р. побачив світ альбом «Федір Гнідий. Альбом» [52], а у 1982 р. — «Олександр Ганжа» [35]. 1995 р. з'явилося видання «Зеновій Флінта: Альбом» [9], у 2002 р. — «Микола Вакуленко. Альбом» [30]. У 2007 р. вийшли друком книги «Роман Петрук. Альбом. Історія мистецтва» [42], «Тарас Левків: кераміка, графіка, інтарсія: альбом» [49], у 2008 р. — «Василь Боднарчук. Підсумовуючи пройдене...: Альбом» [1], а у 2011 р. — «Галина Севрук: Альбом-монографія» [31].

Творча активність художників відзначалася у низці статей, присвячених проведенню міжнародних мистецьких акцій — симпозіумів, виставок, пленерів [38; 8; 51]. Про особливості розвитку кераміки на основі аналізу виставкових експозицій кераміки писали В. Георгієв [4], Т. Зіненко [10], А. Колупаєва [15], О. Ликова [25], В. Максименко [27], Г. Островський [37], В. Онищенко [36], Ф. Петрякова [39], П. Печорний [40], Т. Придатко [41], А. Соболев [45], З. Чегусова [56], О. Щербань [61], Р. Яців [62] та інші.

Матеріалом для порівняльного аналізу особливостей художньої кераміки різних народів є наукові праці зарубіжних вчених з Білорусі, Болгарії, Грузії, Молдови, Німеччини, Польщі, Росії, Румунії, Словаччини, Сполучених Штатів Америки, Угорщини, Чехії, зокрема Г. Босерта [63], Є. Пліцкової [64], Я. Сахути [44], І. Станкової [65], І. Хынку [54] та інших.

Вивчення історіографії питання свідчить про багатолітнє науково-практичне зацікавлення проблематикою української художньої кераміки середини ХХ — початку ХХІ століття. Однак лише окремі праці містять елементи теоретичного узагальнення багатого фактологічного матеріалу, а також охоплюють усі традиційні різновиди й напрямки розвитку мистецтва кераміки. Метою більшості публікацій є введення у науковий обіг нового матеріалу, однак низка проблем і досі залишається поза увагою дослідників. В окремих випадках художню кераміку розглядають узагальнено, у контекстах загальних проблем декоративно-ужиткового мистецтва, в інших — вузько локально, в руслі дослідження певного регіону, проміжку часу чи персоналії, що призводить до територіальної та хронологічної неспівмірності висвітлення явища. Українська художня кераміка зазначеного періоду, як в історичному, так і в мистецтвознавчому аспектах, окрім описово-дослідницької роботи і каталогізації, потребує теоретичного художньо-стилістичного аналізу її розвитку та оцінки творів чи творчості окремих митців.

У цьому зв'язку постає потреба узагальнення, поглиблення попередніх досліджень задля подальшого ґрунтовного вивчення української художньої кераміки як предмета наукового розгляду.

Вагому складову джерельної бази дослідження становить фактологічний матеріал, зібраний автором під час відряджень та експедицій, відвідин мистецьких акцій — виставок, пленерів і симпозіумів, особистого спілкування з народними майстрами та художниками-керамістами, вивчення творів з музейних колекцій, приватних збірок, альбомів, каталогів тощо. Значний об'єм інформації отримано при користуванні Інтернет-ресурсами.

Важливими джерелами ознайомлення з творами художньої кераміки середини ХХ — початку ХХІ ст. є фондові колекції музеїв України: Державного музею українського народного декоративного мистецтва України (Київ), Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського, Косівського музею народного мистецтва Гуцульщини, Львівської національної картинної галереї ім. Б. Возницького, Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, Музею Косівського Інституту декоративного та прикладного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, Музею народної архітектури і побуту НАН України, Музею народної архітектури і побуту у Львові, Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького, Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара».

Методика дослідження

Методика дослідження розгортається на основі принципів системності та історизму. Українську художню кераміку розглядаємо як характерну з давніх часів і неодмінну складову частину культури з її потужною складовою — традиціями народного мистецтва. Водночас художня кераміка розглядається як важлива сфера збереження та наступного відродження кращих традицій вільної, незаанґажованої творчості. При цьому творчий потенціал неоднаково трактується у роботі народних майстрів і художників-керамістів. Тут відбуваються актуальні та постійні процеси вдосконалення та взаємозбагачення. Використаний принцип системності дає змогу зосередити увагу на докладному з'ясуванні шляхів формування народної і професійної творчості залежно від потреб відповідного матеріального забезпечення, налагодження технологічних процесів тощо.

Особливість роботи полягає у вивченні специфіки досліджуваного хронологічного періоду — впли-

ву зовнішніх факторів на соціокультурне середовище, а відтак — на творчі свободи і долі персоналій. Тому важливим у методологічному підґрунті роботи є принцип історизму. Саме принцип історизму, послідовного вивчення та систематизації досліджуваного матеріалу з наступним його викладенням дає змогу послідовно простежити процеси, що відбувалися у мистецькому середовищі середини XX — початку XXI століття.

Основним у роботі є метод комплексного мистецтвознавчого аналізу. Невід'ємну складову розгляду творів художньої кераміки становлять методи типології, класифікації, описово-аналітичний метод та метод образно-стилістичного аналізу. У процесі мистецтвознавчого аналізу особлива увага приділяється проведенню аналогій, які позначили окремі способи використання виражальних засобів як традиційних для художньої кераміки, так і запозичених у різновидах образотворчого мистецтва, наприклад, у скульптурі, живописі, графіці.

Для ідентифікації творчих підходів, які використовують гончарі і художники-керамісти, застосовується компаративний метод аналізу. Цей же ж метод використовується й у порівняльній характеристиці української та зарубіжної художньої кераміки.

У загальному теоретичному, мистецтвознавчому осмисленні проблем, порушених у дослідженні, автор опирається на досвід відомих українських вчених — Ореста Голубця, Тетяни Кари-Васильєвої, Юрія Лащука, Олеся Пошивайла, Михайла Селівачова, Михайла Станкевича, Зої Чегусової, Ростислава Шмагала, Романа Яціва та інших.

1. Василь Боднарчук. Підсумовуючи пройдене...: Альбом / автор-поряд. Орест Голубець. — Львів, 2008. — 38 с. : іл.
2. *Велігоцька Н.І.* Декоративно-ужиткове мистецтво / Н.І. Велігоцька, П.Г. Юрченко // Історія українського мистецтва : у 6 т. — Київ : УРЕ, 1967. — Т. 5. — С. 363—390.
3. *Вольська С.О.* Кераміка Західного Поділля кінця XIX—XX століття (історія, типологія, художні особливості) : автореф. дис. на здобуття канд. мистецтв.: спец. 17.00.06 «декоративне і прикладне мистецтво» / Вольська Світлана Олексіївна. — Львів, 2013. — 16 с.
4. *Георгиев В.* Выставка керамики во Львове / В. Георгиев // Декоративное искусство СССР. — 1963. — № 5. — С. 38—39.
5. *Голубець О.М.* Львівська кераміка / О.М. Голубець. — Київ : Наукова думка, 1991. — 120 с. : іл.
6. *Голубець О.М.* Мистецтво XX століття: український шлях / О.М. Голубець. — Львів : Колір ПРО, 2012. — 200 с. : іл.
7. *Голубець О.М.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття / О.М. Голубець. — Львів, 2001. — 175 с. : іл.
8. Друга Національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному!» (2 липня — 31 жовтня 2010): Альбом-каталог / автор упоряд. Олесь Пошивайло. — Опішне : Українське народознавство, 2011. — 312 с. : іл.
9. Зеновій Флінта: Альбом / автор-упоряд. Євстахія Шимчук. — Львів : Компанія Ґердан, 1995. — 32 с. : іл.
10. *Зіненко Т.М.* Душа кераміки (про Всеукраїнський симпозіум художньої кераміки «Україна соборна» / Т.М. Зіненко // Українське мистецтво. — 2008. — № 4. — С. 187—189 : іл.
11. *Зіненко Т.М.* Симпозіуми художньої кераміки України кінця XX — початку XXI століття як явище сучасної культури : автореф. дис. на здобуття канд. мистецтв. : спец. 26.00.01 «теорія та історія культури» / Зіненко Тетяна Миколаївна. — Київ, 2014. — 16 с.
12. *Істоміна Г.* Мистецтво кераміки Волині другої половини XIX—XX століть / Галина Істоміна. — Рівне : Волинські обереги, 2009. — 232 с.
13. *Кара-Васильєва Т.В.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю» / Т.В. Кара-Васильєва, З.А. Чегусова. — Київ : Либідь, 2005. — 280 с. : іл.
14. *Клименко О.О.* Народна кераміка Опішні (до проблеми традицій та інновацій в народних художніх промислах) : автореф. дис. на здобуття канд. мистецтв. : спец. 17.00.06 «декоративне і прикладне мистецтво» / Клименко Олена Олександрівна. — Львів, 1995. — 18 с.
15. *Колупаєва А.* Сповідь перед ювілеєм / Агнія Колупаєва // Дзвін. — 2002. — № 8. — С. 156—160.
16. *Кубицька Н.* Розвиток керамічного виробництва на Волині / Наталія Кубицька, Михайло Кучинко Григорій Охріменко. — Луцьк, 2003.
17. *Кубицька Н.В.* Гончарські осередки Кульчина та Рокити кінця XIX—XX століть : автореф. дис. на здобуття канд. мистецтв. : спец. 17.00.06 «декоративне і прикладне мистецтво» / Кубицька Наталія Владиславівна. — Львів, 2006. — 20 с.
18. *Лащук Ю.* Закарпатська народна кераміка / Ю. Лащук. — Ужгород : Закарпатське обласне книжково-газетне видавництво, 1960. — 85 с.
19. *Лащук Ю.* Кераміка і художнє скло / Ю. Лащук // Ю. Лащук. Народне мистецтво Українського Полісся. — Львів : Каменяр, 1992. — С. 73—84.
20. *Лащук Ю.* Косівська кераміка / Ю. Лащук. — Київ : Мистецтво, 1966. — 98 с.
21. *Лащук Ю.П.* Гуцульська кераміка / Ю.П. Лащук. — Київ : Вид-во літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1956. — 82 с.

22. *Лащук Ю*. Українські гончарі / Ю. Лащук. — Київ : Радянська Україна, 1968. — 40 с. : іл.
23. *Лащук Ю.П*. Кераміка / Ю.П. Лащук // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Львів : Каменяр, 1969. — С. 123—130.
24. *Лащук Ю.Ф*. Украинская народная керамика XIX—XX вв. : автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора искусств / Ю.Ф. Лащук. — Киев, 1971. — 46 с.
25. *Ликова О*. Субстанція життя в стилі Радька / Оксана Ликова // Український керамологічний журнал. — 2002. — № 4 (6). — С. 98—100.
26. Львівська кераміка: альбом / авт.-упоряд. Ю.П. Лащук. — Львів : Каменяр, 1970. — 68 с. : іл.
27. *Максименко В*. Львівська кераміка / В. Максименко // Жовтень. — 1973. — № 4. — С. 116—119.
28. *Манучарова Н.Д*. Художні промисли Української РСР / Н.Д. Манучарова. — Київ : Акад. архітектури УРСР, 1953. — 79 с.
29. *Мельничук Л.С*. Гончарство Поділля в другій половині XIX—XX століттях: історико-етнографічне дослідження / Лідія Мельничук. — Київ, 2004.
30. Микола Вакуленко. Альбом / автор-упоряд. Світлана Кочерга. — Опішне : Українське народознавство, 2002. — 72 с. : іл.
31. *Мисюга Б*. Галина Севрук. Альбом-монографія / Богдан Мисюга. — Львів ; Київ : Смолоскип, 2011. — 240 с. : іл.
32. *Міщанин В*. Північна група малих осередків гончарства Опішненського гончарного регіону (друга половина XIX — XX століття) / Віктор Міщанин. — Опішне : Українське народознавство.
33. *Мотиль Р*. Українська димлена кераміка XIX — початку XXI століть (Історія, типологія, художні особливості) / Романа Мотиль. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2011. — 208 с.
34. *Новицька О.Р*. Українське народне мистецтво 1920—1980-х рр.: інтерпретація, оцінка, спростування : автореф. дис. на здобуття канд. мистецтв.: спец. 17.00.06 «декоративне і прикладне мистецтво» / Новицька Ольга Романівна. — Львів, 2003. — 20 с.
35. Олександр Ганжа / автор-упоряд. Леся Данченко. — Київ : Мистецтво, 1982.
36. *Онищенко В*. Величне мистецтво Галини Саврук / Володимир Онищенко // Український керамологічний журнал. — 2005. — № 1—4 (15—18). — С. 207—208.
37. *Островський Г*. Ярослава Мотика / Григорий Островский // Декоративное искусство СССР. — 1982. — № 4. — С. 17.
38. Перша Національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному!» (2 липня — 30 жовтня 2009): Альбом-каталог / автор упоряд. Олесь Пошивайло. — Опішне : Українське народознавство, 2010. — 208 с. : іл.
39. *Петрякова Ф*. Виставка чотирьох / Фаїна Петрякова // Жовтень. — 1973. — № 3 — С. 140—144.
40. *Печорний П*. II Національний симпозіум гончарства «Опішне-2001», 25 червня — 5 серпня 2001 / Петро Печорний // Ант. — 2002. — № 7—9. — С. 41.
41. *Придатко Т*. Декоративний почерк Зеновія Флінти / Т. Придатко // Декоративное искусство СССР. — 1978. — № 7. — С. 15—17.
42. Роман Петрук. Альбом. Історія мистецтва / автор-упоряд. Лідія Лихач, Микола Шток. — Київ : Родовід, 2007 : іл.
43. *Сакович І.В*. Кераміка / І.В. Сакович // Історія українського мистецтва : у 6 т. — Київ : УРЕ, 1968. — Т. 6. — С. 359—363.
44. *Сахута Я*. Беларуская народная кераміка / Я.М. Сахута. — Мінск : Полымя, 1987. — 112 с.
45. *Соболев А*. Львовский институт декоративно-прикладного искусства / А. Соболев // Декоративное искусство СССР. — 1971. — № 12. — С. 18—19.
46. *Станкевич М.Є*. Автентичність мистецтва. Питання теорії пластичних мистецтв. Вибрані праці / Михайло Станкевич. — Львів : СКІМ, 2004. — 191 с.
47. *Станкевич М.Є*. Морфологія — наука про систему видів / Михайло Станкевич // Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів : Світ, 1992. — С. 25—103.
48. *Станкевич М.Є*. Художня кераміка, скло і метал / Михайло Станкевич // Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів : Світ, 1992. — С. 25—103.
49. Тарас Левків: кераміка, графіка, інтарсія: альбом / автор-упоряд. Орест Голубець. — Львів : Ґердан, 2007. — 38 с. : іл.
50. *Тобілевич Г.М*. Декоративна пластика в сучасному архітектурно-просторовому середовищі (вітчизняний та зарубіжний досвід другої половини XX — початку XXI ст.) : автореф. дис. на здобуття канд. мистецтв.: спец. 17.00.06 «декоративне і прикладне мистецтво» / Тобілевич Галина Миколаївна. — Львів, 2015. — 17 с.
51. Третя Національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному!» (1 липня — 30 жовтня 2011): Альбом-каталог / автор-упоряд. Олесь Пошивайло. — Опішне : Українське народознавство, 2012. — 312 с. : іл.
52. Федір Гнідий. Альбом / автор-упоряд. А.М. Новоселова-Хмельницька. — Київ, 1980 : іл.
53. *Хижинський В.В*. Професійна кераміка в мистецтві другої половини XX ст.: педагогічний і творчий досвід шкіл Львова та Вроцлава : автореф. дис. на здобуття канд. мистецтв.: спец. 17.00.06 «декоративне і прикладне мистецтво» / Хижинський Володимир Вікторович. — Львів, 2014. — 19 с.
54. *Хынку И.Г*. Молдавская народная керамика / И.Г. Хынку. — Кишинев, 1969.
55. *Чарновський О.О*. Художня кераміка / О.О. Чарновський // Мистецтво оновленого краю: Науково-

популярний нарис / Я.П. Запаско, В.А. Овсійчук, О.О. Чарновський та ін. — Київ : Мистецтво,1979. — С. 121—136.
56. *Чегусова З.* ЦеГлина / Зоя Чегусова // День. — 2014. — 3 червня. — № 100. — С. 4.
57. *Шмагало Р.* Енциклопедія художньої культури. Мистецька освіта: бібліографія, документи, теорія (4000 джерел бібліогр., 300 фотодок., 1000 термінів) / Ростислав Шмагало. — Львів : ЛНАМ, 2013. — 520 с. : іл.
58. *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст.: Структурування, методологія, художні позиції / Ростислав Шмагало. — Львів : Українські технології, 2005. — 528 с. : іл.
59. *Щербак В.А.* Декоративно-прикладное искусство УССР / В.А. Щербак // История искусства народов СССР : в 9 т. — Т. 9. — Кн. 1. — Москва : Изобразительное искусство, 1989. — С. 259—265.
60. *Щербак В.А.* Сучасна українська майоліка / В.А. Щербак. — Київ : Наукова думка,1974. — 190 с. : іл.
61. *Щербань О.* Шевченківські лауреати: Іван Білик / Олена Щербань // Український керамологічний журнал. — 2002. — № 3. — С. 104—112.
62. *Яців Р.* Вже вкотре глина торжествує! / Роман Яців // Вітчизна. — 1987. — № 2. — С. 207—208.
63. *Bossert H.* Folk art of Europe / H. Bossert. — New York, 1990.
64. *Plickova E.* Pozdisovske hrnčiarstvo / E. Plickova. — Bratislava, 1959.
65. *Stankova J.* Lidove umeni z Cech, Moravy a Slezska / J. Stankova. — Praha, 1987.

Romana Motyl

UKRAINIAN ARTISTIC CERAMICS IN THE MIDDLE OF XX-th — EARLY XXI-st CENTURY: HISTORIOGRAPHY AND METHODOLOGY OF THE RESEARCH

The article analyzes historiography, highlighting the phenomenon of Ukrainian artistic ceramics in the middle of XX-th — early XXI-st century. Pursuance of the research in this area is argued. The methodology of the research is represented.

Keywords: historiography, phenomenon, Ukrainian artistic ceramics, research, methodology.

Романа Мотыль

УКРАИНСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА СРЕДИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА: ИСТОРИОГРАФИЯ И МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

В статье проанализированы литературные источники, в которых отражено явление украинской художественной керамики середины XX — начала XXI века. Аргументируется проведение исследований в данном направлении. Намечена методика исследований.

Ключевые слова: историография, явление, украинская художественная керамика, исследование, методика.

Олена ЩЕРБАНЬ

ГЛИНЯНИЙ ПОСУД ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ НАУКОВИХ СТУДІЙ МИКОЛИ ФЕДОРОВИЧА СУМЦОВА

Систематизовані відомості про використання глиняного посуду українцями, наведені в працях відомого українського етнографа Миколи Сумцова. Виокремлені аспекти, які вперше були висвітлені саме в його дослідженнях. Зроблено висновок про те, що на глиняний посуд в контексті культури харчування вчений особливої уваги не звертав, оскільки студіював здебільшого питання обрядовості. Але зафіксував унікальні факти, зміни щодо обрядової кераміки та глечиків з хрестиками, показав зміни в гончарстві Охтирського повіту в останній чверті XIX — на початку XX століття.

Ключові слова: Микола Сумцов, Харківщина, глиняний посуд, культура харчування, рюмки-трійчатки.

Микола Федорович Сумцов (1854—1922) відомий своєю науковою, культурною та громадською діяльністю. Заслужений професор Харківського університету, академік АН УРСР, видатний український історик, етнограф, фольклорист, літературознавець, музейник. Його перу належить велика кількість найрізноманітніших за тематикою та змістом друкованих праць. Насамперед досліджень з етнографії, історії української й російської літератури, фольклористики, історії мистецтва, музеєзнавства тощо. Життю, науковій і громадсько-політичній діяльності Миколи Сумцова присвячено безліч публікацій. Але, попри це, постать видатного харків'янина до цього часу привертає неабиякий інтерес. Наша студія присвячена досі не досліджуваній темі — висвітленню науковцем-етнографом питань, що стосуються українського глиняного посуду. Вона є продовженням серії керамологічних досліджень культури харчування українців [20; 21; 22].

Микола Сумцов належав до тих вчених, які основну увагу звертали на цілеспрямоване дослідження обрядовості, усної народної творчості. Повсякденне використання глиняного посуду для приготування страв і напоїв в часи, коли йому не було альтернативи, для вченого, очевидно, було малоцікавим аспектом. Але етнографічне кредо, на мою думку, найкраще сформульоване Миколою Федоровичем у п'ятому пункті «Програми для збирання етнографічних відомостей про селянське населення Харківської губернії» (1891) (*«подробностями не пренебрегать, как бы сообщаемые факты ни казались малыми и незначительными. (Наука не знает мелочей в народной жизни: для нее все одинаково важно)»* [13, с. VI]), дало змогу йому зафіксувати такі деталі щодо використання глиняного посуду, на які інші тогочасні дослідники не звертали увагу. Тому окремі згадки про глиняні вироби в обрядах, обереговi знаки на повсякденному глиняному посуді (глечиках), а також враження Миколи Сумцова від етнографічної екскурсії по Охтирському повіту Харківської губернії досі тиражуються українськими науковцями. Зокрема, керамологами О. Пошивайло [6], Л. Меткою [5], К. Рахно [7; 8], А. Щербанем [19] та іншими. Подана вченим унікальна інформація за понад столітній проміжок часу після опублікування набула значення першоджерела.

Найбільше відомостей щодо глиняного посуду українців міститься в змістовній праці М.Ф. Сумцова *«Очерки народного быта (Из этнографической*

экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии», опублікованій у Харкові 1902 року [12], надзвичайно високо оціненій сучасником і колегою вченого, професором Єгором Рєдіним. І досі високо оцінювані науковцями, які вважають її джерелом безцінної етнографічної інформації, етнолінгвістичних знань [3; 23]. «Екскурсія» Миколи Федоровича складалася із кількох поїздок (липень — серпень 1901 р.) по Охтирському і, частково, Лебединському повітах за дорученням і за кошти підготовчого комітету XII Археологічного з'їзду. Вчений проїхав з півночі на південь (від Боромлі до Млинків) Охтирського повіту, відвідавши також Михайлівку та Межиріч Лебединського повіту [4, с. 56—57]. Метою «екскурсії» був збір матеріалів для етнографічної виставки, запланованої для експонування під час проведення з'їзду. Враховуючи домінуючий археологічний інтерес його організаторів, учений відвідав ті місцевості, де «*розраховував знайти* ***найбільше залишків побутової старовини і такі предмети, які вийшли або виходять з народного вжитку***». В результаті він склав кілька порівняльних паралельних колекцій [12, с. 1]. М. Сумцов діяв згідно з загальним планом дій Підготовчого комітету, як один із кількох збирачів [4, с. 1—2].

Дослідник їздив за Відкритим листом, виданим харківським губернатором. Супроводжували його ознайомлені із Охтирським повітом місцевий земський лікар К.І. Шиманов і студент С.М. Сумцов (син ученого), — як фотограф. При купівлі предметів йому сприяли згаданий К.І. Шиманов, перший дослідник гончарства Охтирського повіту О.Д. Твердохлєбов, С.Н. Грищенко, священик Д. Попов і особливо (за свідченням М.Ф. Сумцова) В.С. Довженкова. На витрати по поїздці було видано чотириста рублів. Про придбані речі, із зазначенням їхньої вартості, в комітет було пред'явлено окремий звіт. Серед них згадуються: «*1) Для хати, меблі і посуд, ...тарілки, баклаг, глечики; 4) Колекція гончарних виробів з Котельви і Боромлі; 7) кілька предметів весільного ритуалу, зокрема — підсвічники-леви* [4, с. 56—57].

З «Каталога выставки XII-го археологического съезда (в Харькове). Этнографический отдел» можна конкретизувати інформацію стосовно глиняного посуду, зібраного М. Сумцовим під час поїздки по Охтирщині. Серед них були: глиняна тарілка з Охтирки; «курушка» з Сум [4, с. 60—61); підсвічник, каганець (що вийшов з ужитку), 5 мисок, «*широканчик*», «*глечик, звичайний з хрестиком*», куманець, що вийшов з ужитку, носатки, «курушку, дві посудини — барани *з Боромлі* [4, с. 62]; 7 мисок з *Котельви і Млинків* [4, с. 62]; 2 «полив'яні горщечки, кахля, «жаровня», чайник і «банка» з «блідо-рожевою» поливою, гончарна чашка і блюдце, «кубишка», баран, золільник, «*підворотень*» (сірий), плоскун (сірий), стовбун (сірий) [4, с. 62], махіточка сіра, підворотневе горщатко, горщик для квітів *з Котельви* [4, с. 63]; чашка з блюдцем і курушка *з Лебедина* [4, с. 63]; попільниці «жаба», «дракон», «лебідь», дві «мавпи», посудини «дельфін», «свинка» і «свинка синьої поливи», «лев», кубушка, два чайники, кавник, підсвічник, копилка-свинка, підсвічник-«лебідь» *з Межиріча Лебединського повіту* [4, с. 63]. З цього переліку зрозуміло, що Микола Сумцов дещо відійшов від поставленого перед ним завдання, зібравши не лише старовинні, ті що відживають, а й інноваційні вироби, що з'явилися в гончарному асортименті не раніше останньої чверті XIX століття. І дослідник знав про це. Зокрема, щодо виробів з Межиріча, виготовлених Федором Романовичем Падалкою за сприяння графині В.В. Капніст [12, с. 235—236, 237].

Окрім сумцовських знахідок в Етнографічному відділі виставки експонувалася також кераміка, доставлена іншими збирачами з інших населених пунктів Харківської губернії (с. *Нова Водолага* Харківського повіту — збирач А.М. Краснов, Ізюмського повіту — М.А. Криштафович, Вовчанського — В.О. Бабенко, Старобільського — Б.С. Познанський, Охтирського — О.Д. Твердохлєбов), а також Полтавської (з музею Полтавського губернського земства та зібраної в Опішні О.Д. Твердохлєбовим [4, с. 63]) і Катеринославської (с. Єлизаветівка та *Макарів Яр* [4, с. 64] — К.П. Радакової) з Воронезької, Курської (М.Є. Халанський) та Чернігівської губерній [4, с. 1—2].

Стаття «*Очерки народного быта (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии*» є наслідком збиральницької експедиції. Але описані в ній враження є, на мою думку, важнішими для української етнографії, ніж зібрані вироби. Оскільки, якщо останні і зберігаються в музеях дотепер — то їх досі не введено до

наукового обігу. Очевидно, значна частина зібраних ученим експонатів зберігається нині в Харківському історичному музеї, оскільки він є спадкоємцем колекції Музею Слобідської України, першим директором якого був М.Ф. Сумцов. А до цієї збірки надійшла частина речей з Етнографічного музею при Харківському університеті. «*Початок якому положили ті речі, що були експонатами в 1902 році на XII Археологічному з'їзді в Харкові і лишилися там при університеті. ... До цих речей згодом додано ще багато від усяких жертвувателів і куплено за гроші*». Серед них колекція глиняних виробів початку ХХ ст. «*горщики, миски, глиняні ляльки, свистунці*», а також «*старосвітські речі, що визначаються своєю стильністю та тонкою роботою* ***(куманці для наливки, сільники і т. ін.)***»... [12, с. 220—221]. Принаймні в Харківському історичному музеї донині зберігається частина зібраної М.Ф. Сумцовим колекції більш крихких, ніж кераміка писанок [1; 2].

Коротко зупинимося на головних опублікованих спостереженнях вченого. Гончарству присвячено окремий (IX) розділ «Очерков...» — «У гончаров» [12, с. 34—39]. У ньому подане важливе порівняння розвитку гончарного промислу Охтирщини початку ХХ ст. з на 20 років ранішим, відомим з дослідження О.Д. Твердохлєбова «Гончарный промысел в Ахтырском уезде в 1881 году» (1885) [18]. Микола Сумцов відзначив, що пророцтво останнього збулось — занепадаюче гончарство через дороговизну паливних матеріалів рятувалося переходом гончарів до пічних і цегляних робіт. Особливо занепало гончарство Охтирки, кількість гончарів у якій зменшилася, виробництво стало одноманітним, задовольняючи лише елементарні потреби в посуді. «*Упадок гончарного промысла идет рука об руку с упадком в народе художественных интересов*», — підсумував учений [12, с. 35].

В інших осередках повіту занепад проявлявся у спрощенні оздоблення посуду та припиненні виготовлення кількох його типів. Зокрема, горщики, на думку вченого, повсюдно стали одноманітними. Лише в одного гончаря з м. Суми дослідник зустрів прикраси боків цих посудин «красивими смугами». Глечики також «обезличилися». Лише в Межирічі вони мали «білу кайму на жовтому фоні», а в Котельві — «красиву геометричну орнаментацію, що частково нагадує давньокласичні форми». «Ринки», «жаровні», «банки» вчений вважав цілком «безликими». Микола Сумцов пояснював це тим, що багаті люди надбали фабричних виробів, а бідні скоротили свої естетичні смаки майже до повного їх зникнення. Тільки миски місцями втримали підполивну орнаментацію. Найкрасивішою поливою і різноманітними прикрасами рослинного та тваринного походження відрізняються миски гончаря маленького села Млинки під Котельвою Федора Гайдара [12, с. 35—36].

Зменшення асортименту виробів відбулося, оскільки втратився попит на окремі їх типи. Наприклад, припинилося виготовлення «весільних графинів з левами», що були «одночасно і підсвічниками, і графинами», та «рюмок-трійчаток», які, за твердженням Миколи Сумцова, гончарі давніших часів виготовляли іноді «замислуватими і красивими». Вчений зазначив також, що «років 15 тому на базарах і ярмарках можна ще було віднайти так звані *куманці, полив'яні кувшини характерної форми, пласкі, з отвором в середині; рідина поміщалася в оточуючому отвір кільці посудини — красиво і оригінально. Тепер таких кувшинів не виготовляють*» [12, с. 35, 39]. Ще в 1889 р. він писав про куманці в статті «Культурные переживания» [11, с. 46].

Стосовно «*рюмок-трійчаток*» Микола Федорович відзначив, що це були глиняні потрійні весільні рюмки, зв'язані між собою «пустим обідком». У всі три рюмки наливали горілку, а весільний гість всю її випивав із однієї [12, с. 35]. Про ці посудини згадують попередні до Миколи Сумцова (Л. Соколовський) та наступні за ним (О. Пошивайло, Л. Метка) дослідники. Але досі їх ніхто не описав. Лише нещодавно у фондовій колекції Харківського історичного музею вдалося віднайти примірник цього рідкісного експоната (у книзі надходжень він значиться під номером КС-503, в колекційному описі — 26228-491). Про нього в інвентарних книгах написано таке: «*Подсвечник тройной*». Інші дані відсутні. З огляду на опис М. Сумцова і ретельний візуальний аналіз посудини можемо констатувати, що це саме «рюмки-трійчатки» (детальній їх характеристиці буде присвячено окрему статтю). А от місце виготовлення та шлях потрапляння до музею ще доведеться з'ясувати. Можливо, це згаданий в «Каталоге выставки XII-го археологического съезда (в Харькове). Этнографический отдел» охтирський

«підсвічник для трьох свічок», що надійшов на виставку з Харківського міського музею [4, с. 65]. Опис та аналіз глиняних рюмок-трійчаток заслуговує на окреме дослідження.

Згадує М.Ф. Сумцов і про *«відкупну» кубишку* з Мерефи, експоновану на Харківській сільськогосподарській виставці 1880 року. Єдиний екземпляр, що залишився від того часу, коли до в'їзду в місто потрібно було пройти огляд об'їзчиків на заставах, влаштовуваних «винними відкупниками». Ця посудина мала два отвори і дві ємкості. Один з отворів (у звичайному місці) має зв'язок з призначеною для води ємкістю, розміром одна склянка; другий (боковий, потаємний, невидимий, під вухом кубишки) має зв'язок з порожниною на три склянки горілки. Боковий отвір (під вухом кубишки) затикався пробкою і замазувався глиною. Із головного, під час огляду на заставі, лилася чиста вода. «Цікавий зразок майже дитячих хитрощів для обходу законів в попередній час», резюмує автор, «перед якими хитрощі нашого часу — грандіозна робота» [12, с. 35—36, 39].

Микола Сумцов першим звернув увагу на писання гончарями хрестиків на глиняних глечиках. «В Межирічі, Лебединського тоді ще повіту, у Федора Романовича Падалки, що перебував на особливому рахунку серед гончарів Харківської губернії та і в інших місцях, наприклад у боромлянських гончарів, на кувшинах завжди малювався маленький хрестик. На інших гончарних виробах хрестиків не зображали». Дослідник тлумачить зміст зображень хрестів на пов'язаних з молочним господарством посудинах так: «*Звичай писати хрестики на глечиках зумовлений базарним попитом. Такі глечики охоче розкуповуються бабами, які в хрестикові вбачають талісман від псування молока відьмами. Серед густої хмари забобон, оточуючих селян, повір'я про відьом тримаються надзвичайно міцно, і всяка порча молока нині, як і в давнину, пояснюється тим, що «відьма походила»*» [12, с. 38]. Нині ця тема добре досліджена. Хрестик на глиняному глечику — єдиний елемент орнаментації глиняного посуду українців, семантичне значення якого вивчено досконало [9; 19; 5; 6; 7; 8].

Дуже важливі відомості дослідник навів щодо межиріцького гончаря Федора Падалки. «*Среди окрестнаго крестьянства имя Падалки также хорошо известно, как имя хорошаго гончара, но произведения его, по дороговизне и неприспособленности, не идут в народную массу, и среди гончаров не вызывают подражания. ...Бодрому настроению Падалки помогло просвещенное к нему внимание и содействие графини В.В. Капнист..., которая оценила художественные наклонности скромного и простого гончара и поддержала его советами, указаниями и образцами. Многие вещи сделаны по моделям графини. Показывая мне в складе свои произведения, Падалка так и делил их на два разряда — «це от моего ума, а це графинины». От «моего ума» — обыкновенныя, простыя изделия, кувшины, курушки (для ладана), горшки и проч. т. п. «Графинины» — изящные полив'яные цветочники в виде дельфина, подсвечники-лебеди, попільниці-дракони та інше*» [12, с. 235—236, 237].

Окремі розвідки вченого щодо глиняних виробів містяться в інших його публікаціях. Так, у статті «Культурные переживания», опублікованій 1889 р., Микола Сумцов опублікував роздуми щодо походження назв таких посудин, як «куманець» та «глек», «кглек». Учений був упевнений у їх грецькому походженні, хоча не виключав, що «куманці» могли з'явитися внаслідок російського впливу. Щодо них вчений навів цікаву етнографічну інформацію про те, що куманці ще 1889 р. виготовлялися місцевими гончарями. Продавалися в Харкові на базарах разом з іншим посудом, а в села привозилися лише на ярмарки, оскільки там на них був незначний попит, зважаючи на високу ціну (25—50 копійок) порівняно з іншими виробами. Вони мали оригінальну конструкцію — плаский тулуб з широким отвором посередині і з покришкою вгорі, на вусі чи покришці іноді наліпленого фантастичного звіра [11, с. 44—46]. У працях «Слобожане» та «Этнографический очерк Харьковской губернии», описуючи внутрішнє облаштування хати, вчений приділив увагу печі, згадав мисник [14; 16, с. 9—10], але відомостей про глиняний посуд не подав.

У двох важливих етнографічних працях Миколи Сумцова «О свадебных обрядах, преимущественно русских» (1881) та «Хлеб в обрядах и песнях» (1885) містяться згадки про глиняний посуд, використовуваний у контексті обрядодій [15].

Загалом постать етнографа-Сумцова постає перед нами як цікаве явище в українській керамології та ет-

нології — науковець, що зафіксував відомості, на які мало звертали увагу інші дослідники. Не записав би він цих відомостей, ми б ніколи не дізналися про існування та способи використання певних різновидів обрядової кераміки й виробів з обереговими знаннями Слобожанщини. Завдяки його спостереженням ми можемо відслідкувати певні аспекти розвитку гончарства регіону в останній чверті XIX століття.

1. Інвентарна книга Харківського історичного музею № 2. Група III — історична (речова). 1948 р.
2. Інвентарна книга Харківського історичного музею № 3. Група III — історична (речова). 1948 р.
3. *Карнаушенко Г.Н.* Работа Н.Ф. Сумцова «Очерки народного быта» как источник для этнолингвистического изучения руських говоров Слобожанщины / Г.Н. Карнаушенко // Культурна спадщина Слобожанщини: зб. наук.-попул. ст. — Харків : Курсор, 2011. — Вип. 24: Культура, мистецтво, філософія, охорона пам'яток. — С. 238—244.
4. Каталог выставки XII-го археологического съезда (в Харькове). Этнографический отдел. — Харьков : Паровая типография и литография М. Зильберг и с-вья, 1902. — 139. Добавление 8 с.
5. *Метка Л.* Гончарство Слобідської України в другій половині XIX — першій половині XX століття / Людмила Метка. — Полтава : АСМІ, 2011. — 240 с. — (Українські керамологічні студії; вип. 2).
6. *Пошивайло О.* Етнографія українського гончарства / Олесь Пошивайло. — Київ : Молодь, 1993. — 408 с.
7. *Рахно К.* Купівля молочного посуду як вияв жіночої господарчої магії / Костянтин Рахно // Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць. — Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2011. — Вип. 34. — С. 84—88.
8. *Рахно К.Ю.* Магический символ на кувшине для молока украинцев Сибири / К.Ю. Рахно // Материалы VI Всероссийской с международным участием научно-практической интернет-конференции «Сибирский субетнос: культура, традиции, ментальность». — Красноярск : РИО КГПУ им. В.П. Астафьева, 2010. — С. 117—131.
9. *Спаська Е.* Глечик з хрестиком: (Етюд з циклу «Чернігівське гончарство») / Е. Спаська // Матеріали до етнології й антропології. — Київ : [б. в.], 1929. — Т. XXI—XXII. — Ч. I. — С. 35—41: іл.
10. *Сумцов М.Ф.* Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України: вибр. пр. / М.Ф. Сумцов ; упоряд., підготовка тексту, передмова, післямова та примітки М.М. Красикова. — Харків : АТОС, 2008. — 558 с. : 30 с. іл.
11. *Сумцов Н.Ф.* Культурные переживания / Н.Ф. Сумцов // Киевская старина. — 1889. — № 6. — С. 478—493.
12. *Сумцов Н.Ф.* Очерки народного быта (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии) Профессора М.Ф. Сумцова / Н.Ф. Сумцов // Сборник Харьковского Историко-филологического общества. — Т. 13. Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда. Т. II. — Харьков : Печатное дело, 1902. — 57 с.
13. *Сумцов Н.Ф.* Программа для собирания этнографических сведений о крестьянском населении Харьковской губернии / Н.Ф. Сумцов ; Багалей Д.И. Извещение // Харьковский сборник. Литературно-научное приложение к «Харьковскому календарю» на 1891 г. Вып. 5. — Харьков : Типография Губернского Правления, 1891. — I—XV.
14. *Сумцов Н.* Слобожане. Історико-етнографічна розвідка / Н. Сумцов. — Харків : Союз, 1918. — 240 с.
15. *Сумцов Н.Ф.* Символика славянских обрядов: Избранные труды / Н.Ф. Сумцов. — Москва : Восточная литература РАН, 1996 (Этнографическая библиотека). — 296 с.
16. *Сумцов Н.* Этнографический очерк Харьковской губернии / Н. Сумцов. — Харьков : Союз, 1918. — 24 с.
17. *Сумцов Н.Ф.* Этнографические заметки / Н.Ф. Сумцов // Этнографическое обозрение. — 1889. — Кн. 3. — С. 111—133.
18. *Твердохлебов А.* Гончарный промысел в Ахтырском уезде в 1881 году / А. Твердохлебов // Труды комиссии по исследованию кустарных промыслов Харьковской губернии. — Харьков : Типография губернского правления, типография окружного штаба, 1885. — Вып. 3. — 52 с.
19. *Щербань А.Л.* Хрестоподібні знаки на традиційній кераміці Лівобережної України: історія й семантика / А.Л. Щербань // Культура України. — Харків : ХДАК, 2014. — С. 83—90.
20. *Щербань О.В.* «Красне письменство», як джерело керамологічних досліджень культури харчування доби українців доби козаччини / О.В. Щербань // Заповідна Хортиця. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Історія запорізького козацтва в пам'ятках та музейній практиці». — Запоріжжя : A&V.Art.GROUP, 2011. — С. 80—83. — (Спеціальний випуск).
21. *Щербань О.В.* Глиняний посуд у працях Хведора Вовка / О.В. Щербань // Харьковский историко-археологический сборник. — Харків : Мачулин, 2012. — Вип. 11. — С. 82—95.
22. *Щербань Олена.* Глиняний посуд в культурі харчування українців кінця 1860-х — початку 1870-х років (за матеріалами, зібраними Павлом Чубинським) / Олена Щербань // Україна в етнокультурному вимірі століть. До 175-річчя з дня народження видатного українського етнографа Павла Чубинського. Зб. наук. праць / відповід. редактор

П.М. Чернега. — Київ : Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, 2014. — С. 92—98.

23. *Красиков Михайло Михайлович*. Микола Сумцов як польовик // 20 Сумцовські читання: Музей у глобальному світі: інновації та збереження традицій. — Харків, 2014. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2014/article.html?n=882\).

Olena Shcherban

THE CERAMICS THROUGH THE PRISM OF SCIENTIFIC INVESTIGATIONS OF MYKOLA FEDOROVYCH SUMTSOV

The information about using of ceramics by Ukrainians, adduced in the works of famous Ukrainian ethnographer Mykola Sumtsov, is systematized. The aspects, which were firstly mentioned in his investigations, are selected. A conclusion was made, that Sumtsov didn't researched ceramics in the context of nutrition culture, but especially in the sphere of rituality. He fixed unique facts, showed changes concerning ritual ceramics and pitchers with criss-crosses, demonstrated changes in the pottery of Okhtyrskyy county in the last quarter of XIX — beginning of the XX century.

Keywords: Mykola Sumtsov, Kharkivshchyna, ceramics, culture of nutrition, cups-triychatky.

Олена Щербань

ГЛИНЯНАЯ ПОСУДА СКВОЗЬ ПРИЗМУ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ МЫКОЛЫ ФЭДОРОВИЧА СУМЦОВА

Систематизированы сведения об использовании глиняной посуды украинцами, приведенные в работах известного украинского этнографа Мыколы Сумцова. Выделены аспекты, которые впервые были освещены именно в его исследованиях. Сделан вывод о том, что на глиняную посуду в контексте культуры питания ученый особого внимания не обращал, так как изучал в основном вопросы обрядности. Но зафиксировал уникальные факты, изменения относительно обрядной керамике и кувшинов с крестиками, показал изменения в гончарстве Ахтырского уезда в последней четверти XIX — начала XX века.

Ключевые слова: Мыкола Сумцов, Харьковщина, глиняная посуда, культура питания, рюмки-плети.

Василь СИВАК

ОБЛАШТУВАННЯ ІНТЕР'ЄРУ НАРОДНОГО ЖИТЛА ЗАКАРПАТСЬКОЇ ЧАСТИНИ ЛЕМКІВЩИНИ
кінця XIX — першої половини XX ст.

Стаття присвячена дослідженню облаштування інтер'єру в народному житлі Закарпатської частини Лемківщини. Основну частину склали польові етнографічні матеріали, зібрані автором під час польових етнографічних досліджень в селах Великоберезнянського та Перечинського районів Закарпатської області.

Ключові слова: Українські Карпати, Закарпатська частина Лемківщини, облаштування, інтер'єр, народні меблі.

Вивчення традиційно-побутової культури українського народу дає змогу відкрити нові сторінки його історичного минулого, що є одним із важливих завдань сучасної етнологічної науки. Нині увагу етнологів часто привертає матеріальна культура, зокрема народне житло, складовою частиною якого є інтер'єр селянської хати, тобто внутрішнє планування його компонентів.

Актуальність цього дослідження, крім його науково-пізнавального характеру, зумовлена й тим, що внаслідок корінних соціально-економічних і культурних перетворень зникають релікти традиційного інтер'єру народного житла лемків, натомість їх фіксація та вивчення допоможе у збереженні та використанні цих артефактів у сучасному інтер'єрі народного житла, музейних збірках.

Інтер'єр народного житла закарпатських лемків цікавить нас не як окремий суб'єкт, а як явище традиційної культури, що знаходиться у взаємозв'язку з іншими формотворчими процесами, притаманними для цієї етнографічної групи українського народу. У своїй сутності внутрішнє облаштування житлового помешкання лемківської хати задовольняло естетичні та практичні потреби його мешканців. Функція інтер'єру змінювалася лише тоді, коли відбувалися зміни в самому облаштуванні внутрішнього простору житлової камери.

Основною джерельною базою пропонованого дослідження стали польові етнографічні матеріали, зібрані автором у 1991 р. під час комплексної історико-етнографічної експедиції на закарпатську частину Лемківщини (села Зарічево, Лікіцари, Новоселиця, Турички, Тур'ї Пасіки, Тур'ї Ремети, Тур'я Поляна Перечинського та Буківцеве, Ростоцька Пастіль, Смерекова, Стужиця, Чорноголова Великоберезнянського районів).

Значний вплив на вирішення інтер'єру народного житла лемків мали природно-географічне середовище краю, соціально-економічні відносини, напрямок ведення господарства, варіантність системи опалення, етнокультурні контакти, релігійне життя тощо.

Однією з найстійкіших ознак у визначеності традиційного народного житла українців, як і східних слов'ян загалом, етнологи вважають систему опалення, тобто використання варистої печі як основного опалювального пристрою [4, с. 212—224; 9, с. 270]. На території закарпатської частини Лемківщини, як і на всіх теренах етнографічного краю, а також на Бойківщині та Гуцульщині, наприкінці

Курна піч, с. Люта, Великоберезнянський р-н, світлина Р. Радовича. 2009 р.

XIX — на початку XX ст. побутували хати, печі у яких були різні: а) без коминів, дим вільно розходився по приміщенню (курна піч); б) дим відводився в сіни чи на горище через спеціально примуровані пристрої (напівкурна піч); в) печі з вимурованим на горищі комином, у зв'язку з чим дим відводився поза межі даху. Залежно від системи опалення етнологи означують житла трояко: курна, напівкурна, «чиста хата» або «біла хата» [6, с. 121; 9, с. 270; 12, с. 278]. Лемки Закарпаття називають курні хати двояко: «*димнянки*», «*курні хижі*» [2, арк. 63; 16, с. 211].

Житлову частину, як і весь житлово-господарський комплекс, лемки називають по-різному: «*хата*», «*хижа*», «*гіжа*» [12, с. 278; 18, с. 172; 19, s. 22]. Розміри житлової «*хижі*» в середньому становили 25—30 м^2, при висоті стін 2,5—3 м. Вона була дещо більшою від бойківських та гуцульських житлових камер. Її можна поділити на умовні зони з певним функціональним призначенням кожної з них — кухонну, робочу, відпочинкову, для прийняття їжі, репрезентативну, для господарських потреб та зону використання верхнього простору.

Такий розподіл незначного житлового простору на зони був характерний наприкінці XIX — у середині XX ст. для народного житла Бойківщини, Гуцульщини, всієї території України. До кухонної зони входила піч, нерухома лавка збоку печі, ложник, полиці («*полиця*», «*мисник*», «*подишир*»), пічне приладдя, сільничка. Робочу зону становили нерухома масивна лава, «передня», розташована навпроти печі вздовж фасадної стіни, та вільний простір між піччю і лавою. Зону відпочинку становили піч, лави, «*постіль*» та дитяча колиска. Стіл, лави, стільці («*ослін*», «*ослон*», «*столець*», «*стулець*») були зоною прийняття їжі. До репрезентативної зони відносимо причілкову стіну («*застільна*», «*головна*»), на якій в один ряд навішували ікони, а знизу тарілки («*танєри*»). Зона господарських потреб займала місце у куті між сінешньою та фасадною стінами, де у суворі зими утримували телят, ягнят, а під піччю — курей. Часто під піччю або постіллю викопували яму, в якій зберігали картоплю. До зони верхнього простору належали жердка («*вішало*»), «*грядки*», «*полиці*». Святковий одяг зберігали у скрині, яка стояла в курних хатах переважно в коморі [11, с. 230—234].

У досліджуваних хатах закарпатської частини Лемківщини челюсті варистої печі завше розташовувались до щитової стіни хати спорадично на лемківсько-бойківському пограниччі до фронтальної [1, арк. 58; 2, арк. 17, 29, 62]. Це саме характерно для північної та південної частин етнографічної Лемківщини [16, с. 210—211]. На всій іншій території України челюсті печі повернуті до фронтальної стіни хати [14, с. 457; 5, с. 112].

Курна піч займала приблизно 1/4 частину житлової площі хати. Вона була довільних розмірів, завдовжки 170—200 см, завширшки 150—190 см, заввишки 120—140 см. В одному випадку курну піч споруджували повністю з глини. Для цього у куті хати між сінешньою і тильною стінами монтували із брусів, а наприкінці XIX ст. із грубих дощок, опалубку заввишки 60—70 см. В утворену порожнину засипали глину, інколи додавали каміння та били по ній «*киянкою*» (відрізок деревини, часто — від стовбура дерева з прилаштованою ручкою) та щільно утрамбовували її. Коли глина засихала, опалубку знімали. Інший варіант спорудження нижньої основи курної печі становили 3—4 грубі тесані бруси, поставлені вертикально один над одним та з'єднані між собою на куті зрубною технікою, подібно як і кути хати «*на вугла*», кінці яких заокруглювали та монтували поверх них тесану або розпилену грубі дошки, які пізніше обмазували шаром глини. В утворену порожнину засипали глину, зрідка додавали камінь, як і в попередньому варіанті, утрамбовуючи, били «*киянкою*». Кінці брусів знизу заокруглювали, а поверх них по периметру монтували тесані або

розпилені грубі дошки, які обмащували товстим шаром глини, відповідно передню частину перед челюстями називали «*припецком*», «*припіком*», а бічну — «*запецком*» [16, с. 212].

На спорудження верхньої частини курної печі, власне склепіння, брали навпіл розколений відрізок від стовбура смереки, бука довільної ширини, довжини та висоти. На південній частині етнографічної Лемківщини довгі поліна («*сяговину*») скріплювали ліщиновими прутами («*воблуками*», «*облуками*») у формі пів-еліпса, клали на вибиту платформу, поверх них насипали глину і били «*киянкою*», надаючи прямокутної форми [16, с. 213]. Коли була вибита відповідна форма з глини, дерево підпалювали. Час вигоряння становив декілька днів. Протягом цього часу глина висихала і утворювала міцну основу. Внутрішнє склепіння печі вирівнювали рідкою глиною. У цьому випадку челюсті печі мали півкруглу форму.

Дим з печі виходив прямо на хату і стелився попід стелею, на якій осідала кіптява, а до половини вікон стіни були чорні від сажі. Для виводу диму поза межі житлового приміщення лемки в курних хатах на всій території етнографічного району робили спеціальні димовідводи в стелі («*повалі*») із маленьких дерев'яних дверцят. Їх називали по-різному: «*лужня*», «*вилазниця*», «*возниця*», «*вижниця*», «*вузниця*», «*димник*» [16, с. 212; 18, с. 175; 19, s. 21; 20, s. 102—103, rys. 10]. За завіси правили шматочки шкіри.

Інновацією, що спричинила переобладнання курної печі в напівкурну, була прибудова зверху челюстей трапецієподібного димовловлювача («*кіш*», «*куш*», «*капа*», «*окап*», «*попона*», «*покривало*», «*кобилка*», «*кобулка*», «*кафлі*», «*кафель*», «*кох*») [12, с. 280; 19, s. 25; 20 s. 103,], який нависав над припічком печі та челюстями. Трапецієподібну конструкцію обплітали ліщиновими прутами або оббивали дошками, як ззовні, так і зсередини обмащуючи товстим шаром глини — від загоряння. Збоку до комина «*куша*» кріпився димовідвідний пристрій — короб («*рура*», «*кобилка*», «*цівка*»), збитий з чотирьох дощок та обмащений ззовні і зсередини товстим шаром глини [12, с. 281], який другим кінцем вставляли в сінешню стіну. В сінях у «*повалі*» збивали з брусків ящик трапецієподібної форми та обмащували глиною — «*коминча*» «*сліпий комин*» (с. Зарічеве) [2, арк. 27], — для загашення іскор. Інший спосіб — це відведення диму у хаті через «*повалу*», де на гориці вимуровували з невеличких каменів та глини прямокутний короб для загашення іскор [2, арк. 27; 10, с. 54].

Важливим нововведенням у системі опалення стало спорудження вертикального комина на гориці, який виходив поза межі даху, як і дим крізь нього назовні. Каркас комина складався з чотирьох брусів, розташованих вертикально, які кріпилися між собою перекладинами. Поміж ними переплітали ліщиновими прутами, оббивали дошками або переплітали солом'яними перевеслами та обмащували ззовні і зсередини товстим шаром глини — від загоряння [2, арк. 27, 34]. На поч. XX ст. комин заможні селяни вимуровували із цегли, бідні селяни — з невеликих кам'яних плиток. Відтоді збоку печі прибудовують кухонну плиту для варіння та обігрівання, а в комплексі чи окремо — вертикальну прямокутну грубку виключно для обігріву хати.

До необхідних атрибутів традиційного інтер'єру народного житла досліджуваного краю належать прилади, що використовувалися для освітлення житлового приміщення у темну пору. Наприклад, під час горіння дров у печі або на припічку для приготування їжі світло освітлювало хату. Разом з тим повсюдно на Лемківщині до середини XX ст. селяни для штучного освітлення житлового помешкання використовували досить різноманітні за матеріалом, розмірами, формою, декоративною оздобою світильники. Такими світильниками були: лучина («*скіпки*»), каганець, ліхтар, свічка, гасова лампа. Основу лучини «*скіпки*» становила відколена від стовбура дерева тріска, найчастіше із бука, смереки, ялини. Найкращим вважалося хвойне дерево, багате на живицю. Наприклад, у с. Новоселиця «*скіпку*» брали із бука. Це тонко колені тріски завдовжки 40—50 см, завтовшки 1—1,5 см. Добрими вважалися «*скіпки*» з дерева, яке було «збито» вітром, — вони давали ясне полум'я. Їх сушили на печі або на сволоку («*герендї*»), жердці, («грядці»). Під час горіння «*скіпи*» утримували в руці або вставляли у дірочку, вибиту збоку печі [1, арк. 4]. Наприкінці XIX — на початку XX ст. бідні селяни використовували каганці, в які заливали воловий чи овечий лій. Заможні селяни купували гасові лампи із скляним циліндром.

Народні меблі — складова частина внутрішнього житлового простору селянського житла, ширше — ма-

теріальної та духовної культури українського народу. Вони ввібрали в себе надбання минулих епох, створили органічну єдність у замкненому просторі селянської оселі. Характеризувалися практичністю, естетичними уподобаннями та консерватизмом селянина щодо їх розташування в хаті. У меблях відзеркалено спосіб життя, матеріальні та соціальні відносини, традиції, світосприйняття, звичаї та вірування народу тощо.

Можемо допустити, що з усіх предметів, які створювала людина, меблі є одними з найнедовговічніших, позаяк матеріалом для їх виготовлення була деревина, яка, з огляду на її природну структуру, досить легко піддавалася впливам, її нищив час та природні чинники. Ось чому їх замінювали на інші, викидали, ламали, врешті, спалювали.

Одним із найдавніших предметів облаштування інтер'єру народного житла лемків та українців загалом була нерухома тесана лава, зокрема, яку використовували переважно для сидіння, а також для сну, проведення на ній різноманітних робіт. Лава складалася з двох частин, розміщених перпендикулярно одна до одної. Розташовану вздовж фронтальної стіни хати називали «*передньою*», вздовж причілкової — «*задньою*» [11, с. 230].

Виготовляли лави із смерекових, рідше ялинових або букових тесаних дощок. Наприкінці XIX ст. лемки, як і бойки та гуцули, використовують розпилені дошки.

Основу лави становили: верхня сідалишна дошка, власне лава довільної довжини, товщини та ширини. Нижню частину лави творили різноманітні за розмірами, формою, конструктивними вирішеннями, матеріалом (такими були глина, камінь, дерево) ніжки («*ковбани*», «*кобиці*») [12, с. 284; 3, с. 61].

Лави на куті з'єднували між собою способом відколювання та стесування сокирою до половини ширини дощок у місці їх з'єднання та укладали одну поверх другої, або шляхом зрубування під кутом 45° [15, с. 1094].

Нерухома лава найдовше функціонувала у житлах з опаленням «*по-чорному*», спорадично у напівкурних і поступово зникла з опаленням «*по-білому*». Хоча в поодиноких випадках її ще в середині XX ст. можна було зустріти у старих хатах, де проживали люди похилого віку.

Поступово нерухому лаву в інтер'єрі народного житла закарпатської частини Лемківщини витісняє «*пересувна*» або «*рухома*» без опертя, на ніжках та її модернізований різновид «*канапа*», яка використовувалась виключно для сидіння, спорадично — для спання [13, с. 50].

Лаву-канапу виготовляв сільський столяр із тесаних смерекових, ялинових чи букових дощок, деталі якої часто комбінували. Наприклад, на ніжки брали лише тверду породу деревини — бук. Характерною ознакою канапи була наявність опертя для спини та бічних для рук — під час сидіння на ній. Одну із таких канап автор зафіксував у с. Тур'я Поляна у хаті поч. XX ст. (раніше курній) власниці Кучерявої Катерини 1897 р. н. Лаву-канапу творили суцільна сідалішна дошка завдовжки 180 см, завширшки 68 см, завтовшки 4 см. Дві бічні сторони дошки конструктивно кріпилися дерев'яними тиблями до чотирьох вертикальних гранчастих брусів — ніжок, висота яких сягала 80 см, у перерізі — 5 x 5 см. Між собою вони з'єднувалися двома прямокутними проніжками. Верхня була підпорою для рук під час сидіння на ній. До задніх ніжок у їх верхній частині на довжину канапи кріпили поздовжній брус, який використовувався як опора для спини. Деталі канапи виготовлені повністю з бука [2, арк. 59]. Описана лава-канапа побутувала в минулому в усіх досліджуваних селах.

Поступово різновид рухомих лав-канап модернізують. До сідалишньої лави, яка складалася з однієї (а частіше — з двох дощок), знизу монтують на всю її довжину скриню «*ладу*», яку за бажанням ділять навпіл на дві частини; в одній зберігають тканини, в іншій — сипучі продукти. Лемки називають таку лаву «*шафарнею*», «*шифарнею*», «*шефарнею*». Бічні сторони скрині по периметру наставляють з однієї або двох дощок, розташованих вертикально одна над одною. Ті своєю чергою конструктивно з'єднані з вертикальними гранчастими ніжками, де передня є меншою, а задня більшою. У ніжках з двох сторін видовбані пази, в які їх вбивають та з'єднують між собою дерев'яними тиблями. Дно скрині творять одна або дві дошки. Верхня сідалішна дошка стає рухомою, до неї прикріплюють дві завіси для відкривання. Замість одного поздовжнього бруса до опертя спиною, у нижній та верхній частині монтують дві паралельно розташовані дошки. У нижній дощці зверху, а у верхній дощці знизу вздовж на відстані кожних 20 см видовбані

гнізда, в які закладені на вертикально контурно вирізані прямокутні перекладини.

Для зручності обіпертися ліктем руки, контурно вирізують два бруси — підлокотники. Одним кінцем брус вбивають у видовбане гніздо задньої ніжки, іншим, у якому знизу видовбане гніздо, набивають поверх передньої ніжки, у верхній частині якої вирізують квадратної або прямокутної форми чопик розмірами на глибину гнізда. Верхні дошки такої рухомої лави-«*шафарні*» призначалися для сидіння на ній, спання, а скриня («*лада*») — для схову сипучих продуктів, тканин, одягу тощо. Автор допускає, що такий вид меблів із скринею отримав у лемків назву «*шафарня*», «*шифарня*», «*шефарня*» в значенні шафа для схову. Лави-шафарні в 30—40-х рр. XX ст. лемки продовжують модернізувати, надаючи їм більш привабливих гнучких форм. Зникає підлокотник, замість нього виступає ажурна суцільна бічна стінка до опертя, замкнута в єдиному ансамблі із задньою. Наприклад, лава-шафарня із с. Ростоцька Пастіль, яку автор зафіксував у хаті кін. XIX ст. Марії Шилимон (1924 р. н.) [1, арк. 56], була виготовлена місцевим столяром із комбінованих деталей деревини смереки і бука, пофарбована у темно-коричневий колір. Шафарня завдовжки 200 см, завширшки 51 см і заввишки 90 см, від сідалишної дошки і донизу сягала 40 см, від сідалишної і до верхньої точки — 50 см. Бічні гранчасті ніжки із бука контурно вирізані із заокругленням у верхній частині. На з'єднанні із скринею і донизу прямі. У верхній частині між ніжками конструктивно в'єданні дві проніжки. Нижня припіднята над скринею 15 см, у ній зверху, а у верхній широкій знизу, висвердлені по три гнізда, у які вставлені три виточені перекладини заввишки 20 см і діаметром 2,5 см із поступовим звуженням верхньої і нижньої частин. Дошка до опертя у верхній частині контурно вирізана, нижня прямокутна, поміж них вставлені точені перекладини, відстань між якими сягала 15 см. Дошки скрині в'єднанні у видовбані гнізда ніжок та конструктивно кріпляться між собою тиблями. Верхні дошки лави-шафарні з'єднані знизу двома шпугами та мають дві металеві завіси для відкривання. Скриня посередині роз'єднана дошками на дві частини. В одній зберігали продукти, в іншій — тканини, одяг тощо.

Напівкурна піч, с. Смерекова, Великоберезнянський р-н, світлина В. Сивака. 1991 р.

Подібну за формою лаву-шафарню автор зафіксував у с. Туричка у хаті кінця XIX ст., власник Іван Маричак (1945 р. н.) [2, арк. 45]. Деталі лави-шафарні виготовлені повністю з бука. Вона була завдовжки 210 см, завширшки 55 см, заввишки 115 см, з висотою скрині 55 см. Скриню лави-шафарні прикривало віко («*вершник*» [7, с. 118]), яке відкривалося за допомогою двох металевих завісів, які кріпилися до вузької повздовжньої дошки, а та своєю чергою до двох бічних, на які, як і на передню торцеву, влягало віко. Такий відступ віка до передньої частини скрині давав можливість відкривати його під кутом 45° і більше. Скриню лави-шафарні по периметру оперізували по дві дошки на кожній із сторін. у нижніх дошках зверху на всю їх довжину видовбували стамескою неглибоке вузьке заглиблення (паз) та вставляли у нього верхні дошки, у яких знизу скісно зрубували торцеву основу на ширину і глибину паза. У скрині нижні дошки були у два рази ширші за верхні та знаходилися на відстані 3 см від долівки хати. Дошка задньої спинки мала скісний зріз сторін донизу та невеликий контурний виріз по центру. На її лицевій стороні технікою виїмчастої різьби вирізані шість еліпсоподібних кілець, вставлених одне в інше, та по одному еліпсоподібному півкільцю зліва і справа від них. Кільця між собою по периметру з'єднували рясно прорізані виїмчасті скісні лінії у вигляді гілячок смереки. По три кільця прорізані і на кожній із двох бічних верхніх дощок припліччя. Різноманітні за декоративним вирішенням, пластикою профільованих деталей зафіксовані лави-шафарні у селах Новоселиця, Заріче-

1, 2, 3. Етапи спорудження склепіння печі, с. Тур'я Поляна, Великоберезнянський р-н. 4. Іскрогасник «коминча», «сліпий комин», с. Зарічево, Перечинський р-н. 5. Лава на вкопаних у землю ніжках, реконструкція. 6. Лава-канапа для сидіння, с. Тур'я Поляна, Перечинський р-н. 7. Лава-«шафарня», с. Турички, Перечинський р-н. 8. Лава-«шефарня», с. Зарічево, Перечинський р-н. 9. Стілець «стульча», с. Зарічево, Перечинський р-н. 10. Стілець, с. Стужиця, Великоберезнянський р-н. 11. Стілець, с. Стужиця, Великоберезнянський р-н. 12. Табурет «настоящий столець», с. Зарічево, Перечинський р-н. 13. Лава-ослін, с. Зарічево, Перечинський р-н.14. «Заплечистий» стілець, с. Зарічево, Перечинський р-н. 15. Нари, реконструкція. Рисунки В. Сивака

ве, Лікіцари, Ростоцька Пастіль [1, арк. 24, 56; 2, арк. 11, 14, 16, 21, 31].

У селах закарпатської (лемківсько-бойківському пограниччі), південної (Словаччина), північної (Республіка Польща) частин етнографічної Лемківщини вже у 30—40-х рр. XX ст. побутував різновид народних меблів до сидіння і спання, який автор, за функціональним призначенням схильний називати лавою-постіллю. За матеріалами польської дослідниці Елізабет Кемпни, у східних районах північної частини етнографічної Лемківщини цей різновид народних меблів називали *«бамбетом»*, *«бамбетелем»*, у центральних — *«шлюбанком»*, *«шлюбаном»*, а в західних — *«канапою»* [19, s. 27]. Він був поширений на всіх західноукраїнських землях, де його означують термінами *«бамбетель»* та *«шлябан»* [13, с. 50]. На думку автора, за функціональним призначенням, зовнішнім виглядом, конструктивним вирішенням він споріднений із лавою-канапою та лавою-шафарнею. Виготовляли його з бука, смереки, ялини. Часто у виробі деталі комбінували з різних порід деревини. Бамбетель сягав завдовжки 180—200 см, лава до сидіння завширшки 60—70 см, висота задніх ніжок зі спинкою — 85—90 см, висота до поверхні сидіння — 50—55 см, з підлокітниками — 65—70 см, ширина дощок скриніопалубки — 20—25 см [13, с. 50]. В утворену скриню-опалубку настеляли солому, поверх неї стелили ряднину. Дошка лави була рухомою, не закріплена. У разі потреби спати, її знімали. Така постіль до спання призначалася частіше дітям.

Задля збільшення місця до спання кільком особам бамбетель модернізують. Передню та бічні дошки у скрині конструктивно з'єднують, при потребі висувають до переду на їх ширину. На двох передніх кутах скрині знизу прилаштовували дві гранчасті ніжки, а для надійності підставляли під скриню невеликий ослінчик для опори. Дно опалубки з'єднане дошками. Лави-канапи, лави-шафарні та лави-постелі (бамбетлі) функціонували переважно у хатах з опаленням «по-білому», спорадично — у напівкурних.

Підсумовуючи викладений матеріал, автор доходить висновку, що на досліджуваній території побутували такі різновиди переносних або рухомих лав:

1) лава-столець без опертя;

2) лави-канапи із сідалишною прямокутною дошкою, прямими гранчастими брусами-підлокотниками та брусом запліччя, однакової висоти передніх і задніх ніжок;

3) лави-шафарні на гранчастих ніжках з подовженням задніх до верху, профілюванням підлокотників, ажурним запліччям у вигляді двох прямих дощок, поміж якими в'єднані контурно вирізані перетинки, із вмонтованою скринею та віком із двох дощок на завісах;

4) лави-шафарні з ажурним запліччям та приплiччям, з контурним вирізуванням верхньої дошки запліччя та малюванням на ній розеток білою фарбою у вигляді стилізованого сонця з променями. За підлокотники править бічне приплiччя, подібно, як запліччя, лише із заокругленням верхньої дошки назад, за формою передньої і задньої ніжок. Масивною скринею з однієї дошки, яку розділяє навпіл дошка, віком із суцільної дошки на завісах;

5) лави-шафарні з ажурним запліччям та приплiччям, з контурним вирізуванням верхньої дошки запліччя та технікою виїмчастої різьби вирізування на ній та приплiччі розеток. За підлокотники править бічне приплiччя, подібно, як запліччя, лише із прямою дошкою, закинутою назад, за формою передньої і задньої ніжок. Масивною скринею із двох шпугованих дощок, в'єднаних одна в одну, віком із суцільної дошки на завісах;

6) лави-бамбетлі з прямим ажурним запліччям, збитим із прямокутних брусів різної довжини, ширини та товщини. На ніжках з подовженням задніх до верху, профілюванням підлокотників, неглибокою скринею-опалубкою до сну або висування опалубки до переду, знімним віком.

Паралельно з описаними нерухомими та рухомими (переносними) лавами в інтер'єрі народного житла закарпатської частини Лемківщини, як і на всій території етнографічного району, побутував різновид невеликих лав або похідних від них засобів для сидіння, який лемки означували по-різному: *«столець»*, *«стульча»*, *«стульчик»*, *«стулець»*, *«столец»*, *«стільчик»*, *«стілець»*, *«сталец»*, *«ослон»*, *«лавка»* [1, арк. 67; 2, арк. 4, 20, 25; 16, с. 182; 19, s. 29]. На їх виготовлення переважно використовували бук, ялину, смереку. Такий різновид народних меблів різнився не тільки за функціональним призначенням, а й за розмірами, формою, конструктивни-

ми варіантами, декоративним вирішенням. До найдавніших з них автор відносить примітивні за формою, довільні у розмірах стільці (*«стульча»*, *«ослончики»*), які призначалися для всідання одній людині. Переважно їх виготовляли із відрубків стовбура дерева, стовбура дерева і розгалужень трьох або чотирьох гілок, коріння. Це так звані *родимі стільці* [16, с. 182; 18, с. 183; 19, s. 28—29]. Побутували вони в усіх типах народного житла. За наявними польовими знахідками автора, спорадично побутували вони ще в середині XX ст. Наприклад, у с. Стужиця такий столець знаходився у хаті Василя Пащенко (1950 р. н.) [1, с. 50]. У ньому за ніжки правили три відгалуження грубих гілок заввишки 35 см, асиметричних за їх розташуванням та довільних за формою. У верхній частині їх відгалуження, стовбурі, по периметру прорізали пилою на задану глибину та залишали довільною у висоті його верхню частину. Після чого за допомогою сокири та стамески зрубували грані з чотирьох сторін аж до утворення посередині стовбура квадратного чопика, у даному випадку діаметром 7 х 7 см. Після цього вирізували дощечку квадратної форми 15 х 15 см, завтовшки 3 см, зрізували її кути та в центрі стамескою видовбували все те ж гніздо 7 х 7 см та вбивали її крізь чопик донизу. Поверх цієї все тим же способом набивали сідалишню дошку круглої форми, діаметром 30 см, завтовшки 3 см. Залишений виступ чопика над сідалишньою дошкою зрізали до її площини. Нижня квадратна дошка була доброю конструктивною підпоркою для круглої сідалишньої, що оберігало її від розколювання. Така конструкція з'єднання була досить міцною, стійкою та надійною.

Аналогічний за походженням (на трьох грубих ніжках із відростків стовбура деревини (четвертий розташований по центру, зрізаний) та набитою поверх грубою смерековою сідалишньою дошкою завтовшки 5 см) автор зафіксував невеликий за розмірами *«столець» («стульча»)* у с. Зарічево [2, арк. 24].

Іншим різновидом був стільчик, віднайдений автором у с. Стужиця, у якому за ніжки правили три відрізки відгалуження гілок заввишки 37 см, еліпсоподібних за формою, із стесаними гранями, а у поперечному розрізі ромбовидними та квадратної форми сідалишньою дошкою діаметром 30 см, завтовшки 4 см із зрізаними кутами [1, арк. 50]. Ніжки були вбиті у наскрізні видовбані гнізда в сідалишній дошці, а за рахунок їх еліпсоподібної форми, розширені у нижній частині для стійкості. У центрі дошки видовбане наскрізне прямокутне гніздо 4 х 10 см, яке призначалося для зручності утримування рукою стільчика під час його перенесення.

«Столець», сідалишня дошка якого була у формі правильного трикутника, автор зафіксував у с. Новоселиця у хаті Юрія Біганича Юрія (1914 р. н.) Три сторони сідалишньої дошки ледь заокруглені, утримувалася на трьох ніжках із грубої вигнутої фанери, форма яких нагадувала літеру «Г» та кріпилися до неї металевими шурупами. Кожна із сторін сідалишньої дошки сягала, як і висота стільчика, 30 см [2, арк. 4].

Як правило, окремо розташовані ніжки монтували у стільчиках з круглою, квадратною або трикутною формою сідалишньої дошки. Чіткий трикутник їх розташування творив стійку основу для сидіння. Прямокутна ж форма стільчика, якого автор схильний називати *«лавоподібним»*, втрачала таку стійкість і завалювалася на одну із сторін у разі всідання на нього. Тому у таких стільчиках монтували чотири ніжки. Для них у сідалишній дощці висвердлювали або видовбували під кутом від середини чотири наскрізні гнізда довільного діаметру. Таке розширення ніжок у нижній частині надавало стільчику стійкості. За ніжки правили відрізки, відгалуження гілок або тонко різані та тесані накругло бруси.

Лавоподібний стільчик (*«столець»*), виготовлений повністю з бука, зафіксовано автором у с. Зарічеве [2, арк. 23]. Засіб був завдовжки сідалишньої дошки 40 см, завширшки 25 см, завтовшки 3 см. Висота чотирьох накругло витесаних ніжок сягала 20 см. Посередині сідалишньої дошки видовбане прямокутне гніздо для руки задля його перенесення. Такі стільчики побутували в усіх досліджуваних селах, а також у північній [19, s. 28—29] та південній [16, с. 182—183] частинах етнографічної Лемківщини. Вони були типовими за формою, конструктивним вирішенням, довільними за розмірами. Функціонували в усіх типах житла. На них всідалися діти біля лави під час споживання страви, жінка під час доїння корови або виконання певних господарських робіт у хаті або на подвір'ї тощо.

На більших за розмірами стільцях, які ставили у кутику (*«покутник»*) від вхідних дверей біля

печі, ставили відро з водою, садовили жебрака [3, с. 59; 2, арк. 18]. Сідалишню дошку витесували переважно зі смереки, ялини, ніжки — із твердих порід деревини.

У середині XX ст. в інтер'єрі лемківського народного житла функціонує різновид стільчика, виготовленого повністю із струганої смерекової або ялинової дошки довільної довжини, ширини, товщини та висоти. Побутували певні варіанти їх конструктивного вирішення. У даному випадку раніше чотири, окремо розташовані ніжки, замінили на два відрізки дошки, у нижній частині яких вирізували трикутник, півколо, еліпс тощо (утворювалися два виступи для стійкості), а у верхній частині вирізали два окремо розташовані чопики, висотою на товщину сідалишньої дошки, у якій попередньо видовбували два гнізда за розмірами чопиків і з'єднували їх між собою. Для міцності конструкції, знизу, у куті з'єднання сідалишньої дошки і ніжок, вбивали поміж них вирізаний із тієї ж дошки трикутник або вподовж прямокутну проніжку.

Передні та нижні грані двох дощок-ніжок контурно вирізували, зрізували кути сідалишньої дошки, а на її бічних сторонах прорізували посередині все той же трикутник (с. Ростоцька Пастіль) [1, арк. 67]. Такий різновид стільчиків функціонував на всій території України. Матеріалом була деревина хвойних порід.

У с. Лікіцари у хаті поч. XX ст. Анни Дідик (1900 р. н.) автор зафіксував різновид стільчика (*«стульчик»*), виготовлений із розпилених, гладко тесаних смерекових брусів. Він був завдовжки 50 см, завширшки 40 см та заввишки 25 см. Сідалишню основу такого стільчика творили чотири бруски 4,5 х 3 см, розташовані на відстані 4 см один від одного та набиті на два поперечні бруски, між собою розташованих на відстані 32 см. У нижніх брусках видовбані по два квадратні гнізда знизу, в які вбиті чотири гранчасті ніжки [2, арк. 33].

У с. Зарічеве автором віднайдено переносний комбінований стільчик — *«столець-палиця»* чи *«палиця-столець»* [2, арк. 21]. Його брали із собою для всідання, перебуваючи на ярмарку, під час випасу корів у полі чи в лісі тощо. Складався він з двох частин, розміщених на одному бруску завдовжки 90 см, а саме з *«стільця»* у верхній частині та *«палиці»* у нижній. Стілець витесаний у формі вузької прямокутної дощечки завдовжки 30 см, завширшки 10 см, завтовшки 3 см. Нижче дошки, із стесаними гранями та на звуження донизу, знаходилася палиця, на кінець якої набито гострий металевий наконечник із круглими крисами. Другу частину становила перпендикулярно розташована до стольця-палиці у разі їх з'єднання в часі всідання *«ніжка»*, опірна дошка у формі трапеції, заввишки 45 см, завширшки у верхній частині 30 см, звуженням у нижній 10 см. Ніжка контурно вирізана. У її верхній частині видовбане наскрізне прямокутне гніздо для руки під час перенесення. Посередині у ній вибите наскрізне гніздо на розміри чопика, як у верхній частині стольця-палиці. У разі монтажу двох частин до всідання, чопик стольця-палиці вставлявся у гніздо опірної дошки і фіксувався. Столець-палиця знаходився під нахилом по відношенню до землі.

За матеріалами Мирослава Сополиги, знаного дослідника матеріальної культури південної частини етнографічної Лемківщини, «жолобчасту або мископодібну форму та високі ніжки мали стільчики, які підставляли під корито на муку біля жорен. Поширені були стільчики для малюків, що вчилися стояти чи ходити. У їх поверхнях були просвердлені круглі отвори. Деякі з них мали коліщатка [16, с. 183].

Поряд з нерухомими та переносними лавами, малими за розмірами та прямокутними за формою лавоподібними стільчиками, в інтер'єрі народного житла закарпатської частини Лемківщини, як і в південній та північній частинах, побутував різновид переносних невеликих лав, які лемки називали *«лавкою»* [19, s. 29], *«стільцем»*, *«ослоном»* [16, с. 183], *«стольцем»*, *«лавкою-стільцем»* [2, арк. 24, 25, 47].

До найдавніших за походженням належали лавоподібні *«лави-стільці»* чи *«ослони»*, які, як і лави, але меншими за розмірами первинно витесували з розколеного навпіл до заданої довжини стовбура дерева, на якому попередньо приглянулися попарно розташовані «ніжки» із відростків гілляк необхідної висоти та товщини. В іншому випадку, якщо на «ніжки» на лаву-стілець віднаходили лише два відростки обрубків у напівколоді, то дві інші витесували окремо і вбивали у видовбані у ній гнізда [16, с. 184].

На поч. XX ст. такий різновид «лави-стільця» ще фрагментарно побутував у народних житлах. Але тоді вже побутують «лави-стільці» з розпилених дощок. Вони різнилися за своїм функціональним при-

значенням, профілюванням передніх і нижній граней дощатих ніжок. В одному випадку такі лавоподібні «лави-стольці» стояли виключно біля стола. Їх могло бути декілька. Це залежало від потреби, тобто від кількісного складу сім'ї. На одну «лавку-столець» могло всістися одночасно декілька осіб. В іншому випадку, їх ставили збоку печі. Тут на ній відпочивали, майстрували, виконували певні господарські роботи. У наскрізний отвір на кінці «лави-стольця» вставляли куделю до сукання ниток. Старшим людям вона допомагала забратися на верхній черінь печі для відпочинку або сну. На ній при вхідних дверях до хати стояло відро з водою [2, арк. 23], сидів жебрак [2, арк. 2].

Наприклад, «лава-столець» із с. Зарічеве виготовлена із розпиленої смерекової дошки завдовжки 140 см, завширшки 35 см, завтовшки 35 см, заввишки 45 см. Чотири гранчасті ніжки насамперед вбивали крізь квадратні гнізда, видовбані під кутом у двох поперечних брусах, розташованих знизу, їх довжиною на ширину сідалишньої дошки. Такого ж діаметру та відстані між ними вибиті наскрізні гнізда у сідалишній дошці. Вбиті ніжки крізь поперечні бруси виступали над поверхнею. Їх вставляли у гнізда сідалишньої дошки і поступово вбивали аж до її верхньої площини, поперечні бруси — до нижньої основи дошки. Таке конструктивне вирішення з допомогою поперечних брусів було міцним, а дошка поверх них використовувалась, окрім ніжок, ще додатковою підпорою [2, арк. 25].

Під час занепаду курної, напівкурної та функціонування печі з опаленням «по-білому» в інтер'єрі народного житла лемків Закарпаття побутує різновид народних меблів для сидіння табурет, який на досліджуваній території означували «*стільцем*», «*настоящим стольцем*» [12, с. 285]. Цей предмет народних меблів є без спинки до опертя та підлокотників. Наприклад, табурет, який автор зафіксував у с. Зарічеве, виготовлено із смереки. Він був квадратної форми, заввишки та завширшки 45 см. Сідалишня частина складалася з двох дощок різної ширини. За ніжки правили чотири гранчасті бруси, що у поперечному розрізі становлять 5,5 х 5,5 см. У їх верхній частині, в кожній, з двох сторін, видовбані по два прямокутні гнізда, що у їх поперечному розрізі становить 6 х 3 см, у які вбиті з'єднуючі чотири проніжки — царги. Квадратної форми гнізда видовбані у нижній частині ніжок, у які вбиті чотири проніжки-поперечини, що у їх поперечному розрізі становить 3 х 3 см. Такі табурети виготовляли сільські столяри. За формою, конструктивними з'єднаннями, деталями, на думку автора, вони дуже споріднені зі звичайним столом.

Ще одним різновидом народних меблів для сидіння, який спорадично побутував від початку XX ст. в інтер'єрі народного житла закарпатської частини Лемківщини, був стілець, який у досліджуваних селах називали двояко — «*запличистий столець*», «*столець*» [12, с. 285] — за наявності у нього високої спинки до опертя, утвореною продовженням угору задніх ніжок. Наприклад, у стільцях із сіл Зарічеве, Тур'я Поляна Перечинського р-ну верхню частину гранчастих задніх ніжок контурно вирізували, з ухилом назад від рівня площини сідалишнього місця, задля зручності обіпертися на спину у часі сидіння, нижня ж частина залишалася прямою.

Стілець із с. Тур'я Поляна сягав мав передні ніжки заввишки 42 см, задніх — заввишки 85 см, завширшки передніх граней трапецієвидного сідалишнього місця, дошки якого завжди укладали паралельно спинці 56 см, задніх 45 см. Конструктивне вирішення стільця до поверхні сідалишнього місця таке саме, як як і в табуреті. Верхню і нижню частини задніх ніжок, вище від сідалишнього місця і до верху, конструктивно з'єднували між собою дві поперечини, які вбивали у видовбані в задніх ніжках гнізда. Верхня ніжка мала контурне вирізування. По вертикалі їх додатково з'єднували дві поперечини, вбиті у видовбані гнізда верхньої (знизу) і нижньої (зверху) поперечин. Спинки крісел довільно розділяли горизонтальними та вертикальними поперечинами, на яких контурно вирізували зубчики, або вони були у формі хрестів тощо.

Стисло підсумовуючи викладений матеріал, автор дійшов таких попередніх висновків. На досліджуваній території побутували малі переносні стільчики та довільні за розмірами, формою, конструктивним вирішенням, функціональним призначенням, профілюванням ніжок та сідалишньої частини ослони. Автор виділяє такі різновиди стільчиків:

1) із цільного відрізка стовбура дерева довільних розмірів;

2) з відрізка стовбура дерева, верхня частина якого правила за сідалишнє місце, та відгалужень від нього трьох відрізків гілляк. які правили за ніжки;

1. Постіль, с. Тур'ї Пасіки, Перечинський р-н. 2. Ліжко, с. Ростоцька Пастіль, Великоберезнянський р-н. 3. Ліжко «постіль», с. Ростоцька Пастіль, Великоберезнянський р-н. 4. Полотняна колиска на рамовій основі, с. Тур'я Поляна, Перечинський р-н. 5. «Пульня» колиска, с. Тур'я Поляна, Перечинський р-н. 6. «Хижня» колиска, с. Зарічево, Перечинський р-н. 7. Колиска, виплетена з лози на півдугах-бігунах, с. Зарічево, Перечинський р-н. 8. Колиска на стояках, с. Зарічево, Перечинський р-н. 9. Стіл на Х-схрещених ніжках. 10. Стіл-скриня, с. Турички, Перечинський р-н. 11. Стіл-скриня «стул», с. Ростоцька Пастіль, Великоберезнянський р-н. 12. Стіл «стул» для схову молока, с. Зарічево, Перечинський р-н. 13. Стіл «стул», с. Ростоцька Пастіль, Великоберезнянський р-н. 14. Стіл «стул», Тур'ї Ремети, Перечинський р-н. Рисунки В. Сивака

3) комбіновані, де за ніжки правили зрослі розгалуження гілляк, окремо зрубані чи зрослі відростки гілляк, тесані гранчасті чи накругло обтесані бруси, у яких сідалишня дошка вирізана у формі круга, прямокутника, квадрата, трикутника;

4) із прямокутної сідалишньої дошки та дощатих ніжок із контурно вирізаними гранями їх передньої та нижньої сторін;

5) комбіновані на основі сучасних матеріалів.

За функціональним призначенням побутували «стільчики», на які всідалися на нього для відпочинку, доїння корів, приймання їжі, виконання господарських робіт, навчання немовляти стояти та ходити, для різних хатніх та господарських потреб (утримування відра з водою, муки біля жорен тощо).

Автор виділяє також різні види лавоподібних «стільців» та «ослонів»:

1) із розколеного навпіл стовбура дерева, тесаної сідалишньої дошки, з асиметрично розташованими «ніжками» із розгалуження відрубків гілляк;

2) комбіновані: із розколеного стовбура дерева, тесаної сідалишньої дошки, з двома відрубками гілляк, які правили за ніжки, та двома окремо підібраними ніжками із відрубків гілляк чи тесаних брусів, вбитих у видовбані гнізда в нижній частині півстовбура;

3) з прямокутною, розпиленою сідалишньою дошкою з видовбаними у ній наскрізними круглими чи квадратними гніздами, без підпірних проніжок або з ними, круглими чи гранчастими ніжками;

4) з прямокутною. розпиленою сідалишньою дошкою, з видовбаними у ній наскрізними квадратними гніздами та дощатими «ніжками», з профілюванням передніх граней та додаткових з'єднуючих конструктивних деталей у формі трикутника, прямокутника тощо.

З функціонального погляду ослони призначалися:

1) для всідатися на відпочинок;

2) для прийняття страви за столом;

3) для виконання господарських робіт (снування куделі, майстрування, готування страви тощо);

4) для всідання на нього молодої під сволоком під час весілля;

5) для того, щоб можна було залізти на її верхній черінь (розташований збоку печі);

6) для утримування на ньому відра з водою;

7) для укладання на нього покійника під час похорону.

Обладнання інтер'єру народного житла лемків Закарпаття для сну та відпочинку досліджуваного періоду умовно поділимо на два види — стаціонарне та переносне. До першого з них, як найдавнішого, належав поміст (*«постіль»*, *«нари»*, *«прича»*) [12, с. 284; 8, с. 333], спальну частину якого творили колені дошки, покладені вздовж напільної стіни, які опиралися на чотири вбиті у земляну долівку бруси. Поверх них настеляли солому та накривали плахтою.

До початку XX ст. побутували певні конструктивні варіанти облаштування «нар», але поступово «нари» як явище починає зникати, що спричинили, на наш погляд, зміна системи опалення народного житла та поширення переносних дерев'яних ліжок, запозичених сільськими майстрами з міського побуту. Ставили їх переважно на місці «нар», тобто на куті з'єднання причілкової та напільної стін.

Найдавніші виявлені автором ліжка-«постелі» датуються початком минулого століття. Наприклад, таке ліжко-постіль зафіксовано у с. Новоселиця у хаті поч. XX ст., раніше напівкурної, яка належала Юрію Біганичу (1914 р. н.). Виготовив його сільський столяр з букового дерева. Складалося ліжко з чотирьох стовпців, до яких по периметру прибивали дошки. В утворену опалубку зсередини набивали по довжині дві рейки і настеляли дошками. Такі ліжка характерні для напівкурних хат [2, арк. 12].

Подальшим етапом розвитку постелі була модернізація щитових прямокутних перил, викладених дошками, які утримувалися на ніжках (*«лапках»*) [2, арк. 12]. Наприклад, таке ліжко зафіксовано автором у с. Ростоцька Пастіль [1, арк. 59, 60]. Виготовив його сільський столяр з ялиці. Постіль була завдовжки 180 см, завширшки 90 см, заввишки щитової частини 85 см, з розташуванням бічної поздовжньої дошки від долівки 20 см, завширшки 25 см, завтовшки 4 см. Конструктивні з'єднання — видовбані гнізда, чопування та фіксація тиблями. Дошки у щитовій основі горизонтально вбивалися у вертикальні пази, видовбані у гранчастих ніжках. Верхня щитова в ногах з прямим завершенням, у головах, зверху на ширину щитової частини набито контурно вирізану рейку.

Відтоді було удосконалено щитову частину, конструктивні варіанти з'єднань. Наприклад, ліжко, зафіксоване автором у с. Тур'я Поляна, виготовлено у 50-х рр. минулого століття із ялового дерева завдовжки 185 см, завширшки 85 см, завширшки біч-

ної дошки («*боковина*») 25 см, її завтовшки 3 см. Ніжки («*лапки*») мали прямокутну форму. Поміж них у щитовій стінці між вертикальними перетинками вставлені три тахлі («*таблички*»), їх упродовж зверху накриває прямокутна дошка («*гребінь*»). У бічній дощці («боковині»), з тильного боку в нижній частині набиті вподовж бруски, на які впоперек ліжка накладено дошки. Щитова частина до якої покладені подушки для спання, є вищою від протилежної — в ногах [2, арк. 61].

У 40—50-х рр. XX ст. дерев'яні ліжка, постелі, щитові та бічні частини яких з'єднані на стаціонарно способом чопування, видовбаними гніздами та фіксовані тиблями, модернізують, постелі стають розбірними. У щитовій частині ніжок «*лапках*» видовбують чотири гнізда, поверх яких закріплюють металеві пластини з невеликими прямокутними отворами, а в бічні дошки «боковини» в'єднують чотири металеві петлі у формі гаків, які під час монтажу постелі вставляли для фіксації в металеві гнізда в «лапках». Таке ліжко, виготовлене повністю з ясена, зафіксовано автором у с. Лікіцари. Було воно завдовжки 187 см, заввишки щитової частини 80 см та 70 см, завширшки 1 м, завтовшки дощок 3 см. Щитова частина викладена з трьох тахель (2, арк. 30). Подібні ліжка побутували в усіх досліджуваних селах.

Таким чином, автор доходить певних висновків. За наявними матеріалами, у досліджуваних селах побутували такі типи обладнання для сну та відпочинку:

1) нерухомі, непереносні, стаціонарні «нари» на вбитих у долівку ніжках, кругляках або брусах, без перил і бокових дощок.

2) переносні, стаціонарні, нерозбірні «постелі» без щитових перил, бокові дошки конструктивно з'єднані з ніжками «лапками» з допомогою видовбаних гнізд, чопування та фіксацією тиблями;

3) переносні, стаціонарні, нерозбірні «постелі» з незначним рівномірним підвищенням щитових перил, бокові дошки конструктивно з'єднані з ніжками «лапками» з допомогою видовбаних гнізд, чопування та фіксацією тиблями;

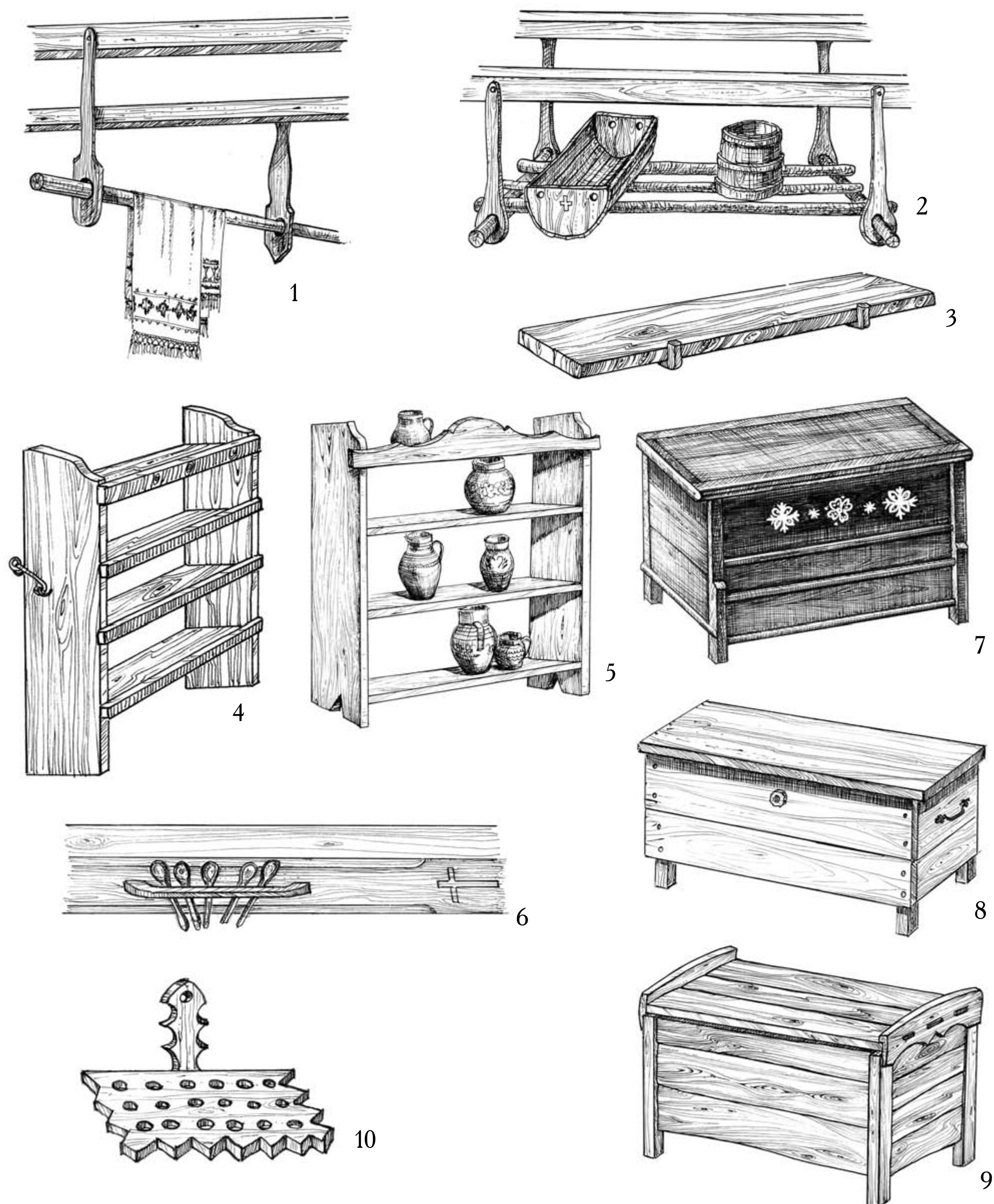
4) переносні, стаціонарні, нерозбірні з нерівномірним підвищенням щитових перил, з'єднаним у пази ніжок горизонтально розташованих дощок «боковини», конструктивно з'єднані з ніжками «лапками» з допомогою видовбаних гнізд, чопування та фіксацією тиблями;

5) переносні, стаціонарні, нерозбірні ліжка із значним нерівномірним підвищенням щитових перил, складених із трьох тахель з прямими або скісно стесаними сторонами;

6) переносні, розбірні ліжка, сторони конструктивно з'єднувалися металевими петлями із значним нерівномірним підвищенням щитових перил, складених із трьох тахель з прямими або скісно стесаними сторонами, поверх яких набивали контурно вирізаний карниз.

Меблями для сну та відпочинку дітей були колиски. На досліджуваній території, як і скрізь на Лемківщині, побутували два типи колисок — стаціонарні або підвісні та переносні. Характеризувалися вони різноманітністю форм, розмірів та конструктивних вирішень. Колиски робили прямокутної, трапецієподібної, півкруглої форм. Як матеріал для їх виготовлення використовували дошки, рейки, домоткане полотно, відростки лози, ліщини. Найдавнішою була підвісна колиска. Одну з них автор зафіксував у с. Зарічеве, яку означували «*хижня колиска*», «*колиска*». Виготовили її з п'яти дощечок завдовжки 110 см, завширшки у верхній частині 50 см, у нижній — 35 см, заввишки 35 см. Чільні боки вирізані з цільного куска дошки, яка у верхній частині мала конусоподібне завершення. Тут просвердлені наскрізні отвори, до яких прив'язували мотузки і підвішували на металевий крюк, вбитий до повздовжньої балки — «*фульовки*» [2, арк. 23].

Аналогічна, збита з дощечок, колиска зафіксована автором у с. Тур'я Поляна, яка, на відміну від описаної, мала пряме завершення чільних стінок, у яких просвердлювали уже по два отвори. До останніх прив'язували мотузки, або за них правили сплетені березові прутики («*гужва*»). В іншій колисці з цього ж села чільні стінки мали напівкруглу форму з прямим завершенням. По периметру півкруга просвердлювали наскрізні отвори на відстані 9—10 см один від одного, в які вбивали ліщинові прути. У цьому ж селі побутував спосіб навішування колиски, коли до двох її бічних отворів прив'язували мотузку, попередньо вставивши її в металеве кільце у повалі, а в іншій, чільній стінці, набивали нерухоме металеве кільце, яке виступало над нею, та навішували на гак («*крюк*»), попередньо вбитий у стіну хати [1, арк. 61].



1. Жердка «дручок», с. Ростоцька Пастіль, Великоберезнянський р-н. 2. Жердки «дрючки», с. Новоселиця, Перечинський р-н. 3. Полиця, с. Ростоцька Пастіль, Великоберезнянський р-н. 4. Полиця «подишир», с. Тур'я Поляна, Перечинський р-н. 5. Полиця «талаш», с. Зарічево, Перечинський р-н. 6. Утримування ложок під сволоком над столом, с. Ростоцька Пастіль, Великоберезнянський р-н. 7. Скриня-«лада», с. Ростоцька Пастіль, Великоберезнянський р-н. 8. Скриня «ладичка», с. Смерекова, Великоберезнянський р-н. 9. Сусік, с. Зарічево, Перечинський р-н. 10. Ложник, с. Зарічево, Перечинський р-н. Рисунки В. Сивака

До підвісних належить полотняна колиска. В одному варіанті вона мала збиту прямокутну рамову основу з тонких відрізків кругляків дерева або витесану з брусів. До рами по периметру підшивали домоткане полотно, яке вільно спадало донизу задля зручності дитині лежати. До кутів чільних сторін прив'язували мотузки, крізь які попередньо вставляли металеві кільця для її підвішування. Саме таку зафіксував автор у с. Тур'я Поляна [1, арк. 61].

У 20—30-х рр. минулого століття лемки у напівкурних та з опаленням «по-білому» хатах, поряд із підвісними колисками, які підвішували виключно до повали, використовують переносні колиски, окремі з яких автор уважає такими лише з допомогою наявних додаткових пересувних пристосувань, до яких підвішувалася або з'єднувалася конструктивно все та ж підвісна колиска.

Побутували переносні колиски, виплетені з відростків лози. Одну з них автор зафіксував у с. Зарічеве. Вона була виплетена у формі заокругленого прямокутного кошика, з високими розлогими стінками. У нижній частині колиска кріпилася до двох півдуг-бігунів для колисання.

В іншому варіанті за колиску правив прямокутний відрізок полотна довільної довжини та ширини, до якого з чотирьох боків пришивали міцні шлейки, з допомогою яких колиску підвішували до двох пар схрещених палиць, яких у верхній частині з'єднували однією горизонтальною. Такий комплекс з колискою використовували під час робіт у полі, відповідно її означували як *«польова колиска»*, *«колисачка»* (с. Тур'я Поляна), *«пульня колиска»* (с. Новоселиця) [2, арк. 3, 62]. У південній частині етнографічної Лемківщини її означували *«дуркачкою»*, *«гомбачкою»* [16, с. 188]. У разі потреби її встановлювали у хаті або підвішували до стелі.

Поряд з описаними побутував комплекс хатніх переносних колисок, які утримувалися на еліпсоподібних півдугах *(«опорах»)*, у які вбиті посередині дві вертикальні *«лати»* із розширенням їх у верхній частині на ширину еліпсоподібної колиски із збитих дощечок та з'єднаної з ними. Таку колиску автор зафіксував у с. Новоселиця [2, арк. 3].

В іншому варіанті автор виявив комплекс, який складається з двох частин, власне, з підвісної колиски та нерухомої конструкції у вигляді двох вертикальних стояків, вбитих унизу у видовбані гнізда перпендикулярно розташованих до них подовгастих проніжок. Останні призначались для стійкості конструкції при колисанні. Стояки і проніжки ще додатково з'єднувалися внизу вбитими у них під кутом рейками. Нижче рівня колиски вертикальні стояки між собою з'єднані масивною проніжкою, кінці якої вбиті у видовбані гнізда все тих же стояків та зафіксовані тиблями. Колиску підвішували до двох металевих крюків, вбитих у верхній частині стояків. Такий різновид переносного комплексу з колискою автор зафіксував у с. Зарічеве. Тут її означували *«більчою»*, а в с. Тур'я Поляна — *«бічувою»* [2, арк. 25, 62]. Подібні прилади характерні і для південної та північної частин Лемківщини [16, с. 189—190].

Особливе місце у побуті лемків займав стіл (*«стул»*). Його виготовляли з твердих порід деревини: явора, бука, ясеня, тиса, рідше із хвойних порід — ялини або смереки (переважно на верхню частину стола або шухляди). Столи різнилися за типами, розмірами, зовнішньою формою, конструктивними варіантами, функціональним застосуванням, декоративним вирішенням (різьба, профілювання).

До найдавніших за походженням столів, які автор зафіксував у досліджуваних селах, є стіл зі с. Ростоцька Пастіль. Виготовив його у 1926 р. місцевий столяр Василь Полетич. Про це красномовно засвідчує вирізане прізвище, ім'я та дата на лицевій стороні стола. Стіл складався з масивної яворової стільниці (*«столовини»*) завдовжки 145 см, завширшки 60 см, завтовшки 5 см. Середня частина стола виготовлена у формі масивної скрині (*«ладічки»*) заввишки 47 см. Основу конструкції стола становили чотири гранчасті букові ніжки заввишки 75 см, завширшки у верхній (лицевій) стороні 11 см, нижній — 6 см. У них на висоту скрині видовбані з двох боків пази, в які вбиті зверху донизу по три букові дошки (подібно, як гонтове покриття даху). У нижній частині, по цілій довжині горизонтальних дощок, залишали виступи, які в поперечному її розрізі нагадувало латинську літеру «L». Вони вистеляли упоперек (як у спосіб вертикальних) дно скрині. На лицевій стороні стола-скрині технікою виїмчастої різьби вирізано хрест, обабіч дві розетки та шість скісних ялинок. На лицевій стороні передніх ніжок, знизу і доверху, вирізано стилізовану гілочку смереки. Бічні і тильну сторони стола-скрині не декорували. Масивна стільниця при потребі відсувалася і

до скрині на зберігання вкладали різноманітні харчові продукти [1, арк. 72].

Різновиди такого стола-скрині побутували в усіх досліджуваних селах. Часто на їх лицевому боці робили прямокутні прорізи, де чіпляли на завісах дверцята. Вони побутували на північній та південній частинах етнографічної Лемківщини і не були типовими для сусідніх поляків та словаків, тобто, це був один із характерних елементів інтер'єру для всіх трьох етнографічних груп українців Карпат [16, с. 177; 19, s. 30].

Поступово масивні столи-скрині на поч. ХХ ст. витісняють столи, стільницю яких виготовляли з трьох або чотирьох ялинових чи смерекових дощок, з'єднаних двома шпугами гранчастих ніжок, з'єднаних у верхній частині по периметру дошкою (*«царгою»*), а у нижній — проніжками. У царговій, лицевій дошці монтували висувну шухляду, а у нижній дощці на проніжки інколи настеляли вподовж дошки. Побутували столи із вмонтованими з одного боку шафками, на Х-подібних ніжках. У південній частині етнографічної Лемківщини побутували столи, які за своєю формою, конструктивним вирішенням нагадували столи, виконані у стилі ренесансу [16, с. 178].

Характерним елементом інтер'єру народного житла досліджуваних сіл була скриня (*«лада»*, *«ладичка»*) [1, арк. 57, 85]. Їх виготовляли сільські столяри або закуповували на базарах. Як матеріал використовували переважно бук, явір або смереку. Часто у виробі породи деревини комбінували. За даними інформаторів, скрині перестали виготовляти в середині минулого століття. Автор виявив лише прямокутні скрині з плоским віком. Наприклад, одна із таких скринь знаходилась у хаті Марії Шилимон (1924 р. н.) у с. Ростоцька Пастіль. Скриня була завдовжки 110 см, завширшки 65 см, заввишки 70 см, відстань між дном скрині і долівкою сягала 17 см. Віко скрині на завісах, виготовлено з двох яворових дощок, з'єднаних між собою двома шпугами. Грані віка по периметру обрамляють прибиті профільовані рейки-карнизи. Такі набиті у нижній частині скрині та по периметру між з'єднаннями дощок. Основу скрині складали чотири гранчасті букові ніжки з профільованим вирізуванням їх передньої частини. У вертикальні пази ніжок вбиті по периметру смерекові дошки. Дно скрині по периметру стінок оперізували виступи, на які укладали дошки. Скриня помальована олійною фарбою у темно-коричневий колір. На верхній лицевій дощці скрині білою фарбою графічно намальовані три розетки у вигляді стилізованих пелюсток квітів (1, арк. 57). Подібну за формою скриню віднайдено у с. Смерекова. Її в 1957 р. виготовив Василь Кирлик [1, арк. 85]. Такі скрині використовували виключно для зберігання тканин, одягу тощо. Їх замикали на замок.

У південній та північній частинах етнографічної Лемківщини побутували саркофагоподібні скрині з плоским та двосхилим віком. Їх виготовляли з бука. Ці скрині прикрашали виїмчастою різьбою із застосуванням геометричного орнаменту. Вони належать до найдавніших і, за даними дослідників, побутували в минулому на Бойківщині та Гуцульщині, у південній частині Польщі, на Балканах, в Угорщині, Західній Європі, Скандинавії [19, s. 30].

Подібними до скринь з плоским віком, але більших розмірів, були *«сусіки»* для збереження зерна. Інколи в них, за відсутності скрині, зберігали одяг, або за відсутності стола у хаті сусік виконував його функцію. Сусіки не прикрашали різьбою, розписом. Стояли вони виключно в коморі.

До зони використання верхнього простору житлової хати належала жердка, яку на досліджуваній території означували двояко: *«дрючок»*, *«дручок»*, *«вішак»* [1, арк. 46, 51, 58]. Це горизонтально розташована кругла палиця довільної довжини та товщини, підвішена до стелі та сволока на двох вертикально розташованих держаках. Її підвішували і з допомогою мотузки та дроту. На жердках розвішували одяг, рушники тощо.

Водночас у хаті, під час її спорудження, вмонтовували у зруб, нижче стелі, дві паралельно розташовані вздовж тильної або чільної стін масивні жердки (*«грядки»*). На них ставили корита, сушили дрова, *«скіпи»* до освітлення, взуття, трави тощо.

Одним із видів обладнання інтер'єру народного житла є полиця. У досліджуваному краї побутувало декілька її типів і варіантів. Полиця — відрізок дошки довільної довжини, ширини та товщини. У с. Ростоцька Пастіль зафіксовано полицю на сінешній стіні завдовжки 120 см, завширшки 30 см, завтовшки 4 см; утримувалася вона на двох грубих дерев'яних гачкоподібних кілках (*«палях»*), забитих у стіну [1, арк. 71]. На кілки задля їх міцності використовували тверду породу деревини. Як правило, кілки майже завжди виступали за передні грані полиці. У їх верхній частині

залишали потовщення, щоб дошка не зсовувалася. В іншому випадку два гнізда просвердлювали під кутом, тоді вставлені в них кілки, які, як і сама полиця, передньою гранню були трошки підняті вгору. Залежно від того, в якому місці хати закріплювали ту чи іншу полицю, відповідно вона і виконувала певні функції. На думку автора, давні полиці знаходилися в хаті на сінешній стіні та над дверима, що цілком зрозуміло, — тут, біля печі, була визначена робоча зона жінки. На цю полицю, місце якої пізніше заступив мисник, накладалося розмаїте кухонне начиння. Мисник-полиця (*«мисник» «талаш»*, *«подишір»*) [12, с. 288] складався з чотирьох горизонтальних полиць, що кріпилися до двох масивних вертикальних дощок. Вони зафіксовані в усіх досліджуваних селах. Таку полицю-мисник встановлювали під час спорудження житла і кріпили на сінешній стіні біля печі або між піччю і постіллю. Одним боком полиця спиралася на лаву, а іншим боком — кріпилася до зрубу. Ставили полицю-мисник і на долівку при тильній стіні хати. Зберігали в ній посуд, як, наприклад, у с. Ростоцька Пастіль у хаті Івана Сімчо (1906 р. н.). Ця полиця була виготовлена повністю із смереки, сягала заввишки 150 см, завширшки 90 см, завширшки бокових дощок та чотирьох полиць 28 см, їх товщиною 3 см [1, арк. 61].

Як стверджують дослідники південної та північної частин етнографічної Лемківщини, в 30—40-х рр. минулого століття нижню частину полиці закривають тахльовими або з струганих дощок дверцятами, а дві чи три верхні полиці залишають відкритими. У середині 50-х рр. їх закривають повністю. Це сприяло розвитку кухонної шафи — *«креденця»*, який побутував на всій території етнографічної Лемківщини [16, с. 262; 19, s. 31].

Схожими з полицею, але значно менших розмірів, є інший предмет обладнання лемківського інтер'єру народного житла — *«ложник»*, *«ложечник»*, *«лижник»*, *«вжучник»*, *«жичник»* [12, с. 289; 19, s. 31]. Він побутував у всіх типах житла, був довільний у розмірах, формах, конструктивних варіантах, декоративних вирішеннях. Автор зафіксував прямокутні, квадратні, еліпсоподібні, трапецієподібні, шестикутні, ромбоподібні їх форми, у нижній частині яких просвердлювали довільну кількість наскрізних отворів, у які вставляли ложки, виделки, колотівки.

Отже, характерною особливістю інтер'єру народного житла закарпатської частини Лемківщини було те, що кожна його частина, кожен куток виконували суворо встановлені функції. Меблі та різне устаткування розміщували так, щоб зекономити якомога більшу площу приміщення (його середину) для виконання різних видів робіт. За своєю формою, розмірами, конструкцією та функціональним призначенням вони були дуже раціональними. Їх виробництво тісно пов'язане з архітектурно-художнім розв'язанням народного житла загалом, передусім з характером занять населення та способом життя його мешканців.

Облаштування інтер'єру залежало також від рівня розвитку системи опалення. І саме те, що розвиток печі на всій території етнографічної Лемківщини надовго затримався на найнижчих стадіях, було причиною, що традиційний інтер'єр лемківської хати в своїй основі довго не змінювався.

1. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 367. — Зош. 1: Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла, зібрані В.П. Сиваком у Старосамбірському, Турківському р-нах Львівської обл. та Великоберезнянському р-ні Закарпатської обл. в 1991 р. — 92 арк.
2. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 367. — Зош. 2: Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла, зібрані В.П. Сиваком у Старосамбірському, Турківському р-нах Львівської обл. та Великоберезнянському р-ні Закарпатської обл. в 1991 р. — 65 арк.
3. *Бескид Ю*. Матеріяльна культура Лемківщини / Юліян Бескид. — Торонто, 1972. — 166 с.
4. *Бломквист Е*. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов (поселения, жилища и хозяйственные строения) / Евгения Бломквист // Труды Института этнографии АН СССР. — Москва, 1956. — Т. 31. — С. 3—458.
5. *Кіщук Т.П*. Інтер'єр / Т.П. Кіщук // Народна архітектура Українських Карпат. — Київ : Наукова думка, 1987. — С. 110—169.
6. *Космина Т.В*. Украинцы / Т.В. Космина, В.В. Наулко, Миронов В.В. // Этнография восточных славян. Очерки традиционной культуры. — Москва : Наука, 1987. — С. 101—147.
7. *Коцан В*. Планування інтер'єру народного житла українців Закарпаття XIX — першої половини XX ст. / Василь Коцан // Русин. — 2011. — № (25). — С. 106—131.
8. *Красовський І*. Матеріальна культура лемків північних схилів Карпат XIX—XX століть / Іван Красовський // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. — Пряшів, 1988. — № 13. — С. 301—361.

9. *Радович Р.* Поліська піч : специфіка формування опіччя / Роман Радович // Народознавчі зошити. — 2014. — № 2 (116). — С. 270—291.
10. *Райнфусс Р.* Народная архитектура лемков / Роман Райнфусс // Карпатский сборник. — Москва, 1972. — С. 46—56.
11. *Сивак В.* Меблі у традиційному інтер'єрі народного житла Лемківщини (кінець XIX — поч. XX ст.) / Василь Сивак // Народознавчі зошити. — 1995. — № 4. — С. 230—234.
12. *Сивак В.* Інтер'єр житла. Традиційні меблі / Василь Сивак, Мирослав Сополига // Лемківщина : у 2-х т. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Т. 1: Матеріальна культура. — С. 278—293.
13. *Сивак В.* Бамбетль / Василь Сивак // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів, 2007. — С. 50.
14. *Сивак В.* Піч хатня / Василь Сивак // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів, 2007. — С. 457—459.
15. *Сивак В.* Народні меблі у селянському житлі Українських Карпат та Середнього Полісся кін. XIX—XX ст.: тесана нерухома лава / Василь Сивак // Народознавчі зошити. — 2015. — № 5 (125). — С. 1086—1098.
16. *Сополига М.* Народне житло українців Східної Словаччини / Мирослав Саполига. — Братіслава ; Пряшів : Словацьке пед. вид-во, 1983. — 386 с.
17. *Сополига М.* Основні меблі та їхнє призначення в народному житлі українців Східної Словаччини / Мирослав Сополига // Науковий збірник Музею Української культури у Свиднику. — Свидник, 1988. — № 13. — С. 249—294.
18. *Федака П.М.* Народне житло українців Закарпаття XVIII—XX століть / П.М. Федака. — Ужгород : Гражда, 2005. — 352 с.
19. *Kępa E.* Urządzenie wnętrza mieszkalnego na Łemkowszczyźnie w XIX i XX wieku / Elzbieta Kępa // Materialy Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. — Sanok, 1971. — № 13. — S. 21—32.
20. *Reinfuss R.* Budownictwo ludowe na Zachodniej Lemkowszyznie / Roman Reinfuss // Lud. — Lwow, 1935. — № 33. — S. 100—103. tab. III (9c).

Vasyl Syvak

ESTABLISHING THE INTERIOR OF THE FOLK DWELLING IN TRANSCARPATHIAN PART OF LEMKIVSHCHYNA

A paper deals with a problem of establishing the interior of the folk dwelling in Transcarpathian part of Lemkivshchyna. A main part is based on the field ethnographic investigations, carried out in the villages of Velykiy Bereznyy and Perechyn regions in Transcarpathia.

Keywords: Ukrainian Carpathians, Transcarpathian part of Lemkivshchyna, establishing, interior, folk furniture.

Васыль Сывак

ОБУСТРОЙСТВО ИНТЕРЬЕРА НАРОДНОГО ЖИЛИЩА ЗАКАРПАТСКОЙ ЧАСТИ ЛЕМКОВЩИНЫ

Статья посвящена исследованию обустройства интерьера в народном жилище Закарпатской части Лемковщины. Основную часть составили полевые этнографические материалы, собранные автором в ходе полевых этнографических исследований в селах Великоберезнянского и Перечинского районов Закарпатской области.

Ключевые слова: Украинские Карпаты, Закарпатская часть Лемковщины, обустройство, интерьер, народная мебель.

Маріанна МОВНА

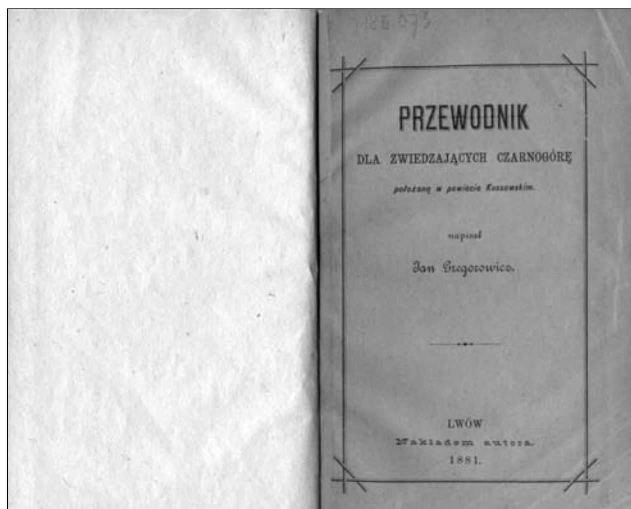
ПУТІВНИКИ УКРАЇНСЬКИМИ КАРПАТАМИ: ПОГЛЯД В ІСТОРІЮ

Здійснена перша в українській історіографії спроба пролити світло на історію створення путівників Українськими Карпатами другої половини XIX — початку XX ст. У хронологічному порядку проаналізовано зміст найпомітніших туристичних путівників Карпатами, визначено їх типологічну належність, тематичні та лінгвістичні особливості. Охарактеризовано доробок авторів путівників, діячів польського та українського туристичного руху — Я. Грегоровича, Е. Дуніковського, Л. Вайгеля, Г. Хофбауера, М. Орловича, М. Дудрика, Р. Домбровського, М. Грекович, Г. Гонсьоровського, З. Клеменсевича, Є.Ю. Пеленського та ін.

Ключові слова: путівники, Карпати, туризм, історія, географія, етнографія, типологія.

У другій половині XIX ст. в зв'язку з розвитком туристичного руху на вимогу часу почали з'являтися путівники не лише окремими містами, а й привабливими з туристичного боку місцевостями, зокрема Карпатами. Висвітлення традиційної культури горян на сторінках польських туристичних путівників уже було предметом нашого розгляду [6, s. 637—643]. Вивчення історії путівників Карпатами належить до маловисвітлених питань сучасного українського краєзнавства. Нам відома лише одна розвідка з цієї проблематики — стаття косівського краєзнавця Ігоря Пелипейка «Путівники по Гуцульщині: дещо з історії і перспективи» [9, s. 63—65], яка носить загальний ознайомчий характер і подає лише ті відомості з путівників, які торкаються теренів Гуцульщини. У польській історіографії ця проблематика розроблялась у статті Томаша Русіна, присвячена дослідженню перших польських путівників Бескидами [38, s. 19—23].

Першим самостійним виданням, не враховуючи путівників ширшої географії, де подано туристичний матеріал про Карпати, вважаємо «Путівник для відвідувачів Чорногори, розташованої в Косівському повіті» [32] (іл. 1) (1881) пера урядовця приватної домінії с. Жабйого (тепер — смт. Верховина) Яна Грегоровича. Багато років проживаючи серед гуцулів Косівщини, автор плекав та згодом зреалізував у своїй роботі задум «коротко описати територію повіту, мову його мешканців, визначальні риси їхнього характеру». Насамперед автор дає лапідарну характеристику Косівського повіту, його географічне розташування, описує водні багатства повіту, подає назви гірських вершин та полонин Чорногірського хребта, характеризує кліматичну систему, головні транспортні комунікації, кількість мешканців, природні ресурси, розташування садиб Чорногірського відділення польського Татранського товариства. На сторінках путівника наведено чимало етнографічних відомостей, які, однак, не носять систематичного характеру, а творять строкату й барвисту картину гуцульського побуту. Автор стисло характеризує народну музику й перелічує поширені на Гуцульщині музичні інструменти, наводить окремі зразки весільних пісень, колядок, приказок. Він констатує, що порівняно з іншими українцями, гуцули особливо вірять в чари, замовляння та магічні практики. Жінки-чаклунки практикують примовки, а чоловіки відвертають бурю та град. Автор описує матримоніальні чари для привертання хлопців, окремі гуцульські ві-



Іл. 1. Обкладинка «Путівник для відвідувачів Чорногори, розташованої в Косівському повіті» Я. Грегоровича. 1881 р.

рування і забобони, зокрема дівочі ворожіння на Андрія, вірування стосовно вагітної. На сторінках путівника Я. Грегорович висловлює щиру симпатію до етнічного характеру гуцулів, їхніх виразних ментальних рис (швидкого розуму, нахилу до опанування науки чи ремесла, доброго смаку, фантазії). Чимала увага зосереджена навколо традиційних занять гуцулів (лісових промислів, сплаву лісу, будівництва, вирощування великої рогатої худоби та овець, різьбярства, а також їх допоміжних занять — полювання та рибальства). Також вміщена інформація про традиційне народне харчування — охарактеризовано щоденну та святкову їжу, присутню на хрестинах, весіллях, похоронах, календарних святкуваннях. Під кутом розгляду народних кулінарних традицій розкрито окремі звичаї та обряди родинного циклу з описами гуцульської гостинності. Окремо розглянуто народне весілля — гостину, весільний похід, весільні дії другого дня, зразки обрядових пісень, а також традиційні моральні засади створення гуцульського подружжя. Наприкінці Ян Грегорович подає короткий історичний екскурс опришківського руху, характеризує опришківський фольклор, наводячи його яскраві зразки.

Хронологічно наступним виданням змішаного довідниково-маршрутного типу є «Путівник на Чорногору і в гори Покуття» [37] (іл. 2) (1888) Леопольда Вайгеля (1842—1906) — етнографа, піонера польської карпатської туристики, професора львівської і коломийської гімназій. Рік виходу книги, не зазначений у вихідних даних, допомагає встановити її присвята автора V з'їздові польських лікарів і природознавців, який відбувся у Львові 18—21 липня 1888 року. Книгу формують десять невеликих розділів: «Погляд на рельєф Чорногори», «Чорногірське пасмо під геологічним кутом зору», «Клімат Чорногори», «Долини, ріки, озера і джерела на Чорногорі», «Флора і фауна», «Приготування до подорожі», «Місця прогулянок», «Чорногірське товариство», «Книги, що стосуються Покутських гір», «Фотографії Чорногори». У першому розділі автор описує особливості рельєфу на далеких підступах до Чорногори (починаючи з околиць Коломиї), які він характеризує як Покутські гори, поступово наближаючись до Чорногірського хребта. На його території він виділяє чотири основні вершини — Говерлу, Данцир, Шпиці та Піп Іван. Найрозлогішим і найзмістовнішим є розділ «Приготування до подорожі». Л. Вайгель пропонує майбутньому туристу враховувати наступні фактори: вибір часу подорожі, найоптимальніші способи дістатися гір, формування товариства на час мандрівки, денний розрахунок коштів, забезпечення харчування та ночівлею, запаси власного провіанту, одяг і туристичне спорядження, засоби комунікації у горах (верхові коні, місцеві провідники, туристичні притулки і дороговкази), пошта і телеграф. Детальне висвітлення в розділі «Місця прогулянок» отримали туристичні маршрути різної тривалості, розроблені автором, з обов'язковим детальним описом відвідуваних населених пунктів та топографією гір. Наприклад, пропонувалася одноденна піша прогулянка за маршрутом: Коломия — Печеніжин — Слобода Рунгурська — Яблунів — Пістинь — Шешори — Березів — підняття на вершину Рокита — Ланчин — Делятин — Гвіздець — Заболотів — Обертин — Городенка, а також одно-, дво- та трьохденні прогулянки з Коломиї, Жабйого та Микуличина.

1892 р. видано вузькоспеціалізований науковий путівник з нагоди прогулянки членів польського товариства природознавців ім. М. Коперника «Зі Львова до Бескиду» [43], який уклав професор Львівського університету, голова цього товариства Еміль Абданк Дуніковський (1855—1925). Нашої тематики стосується другий розділ книги «Зі Львова через Стрий до Бескиду». Він побудований у формі маршрутного опису залізничних станцій по лінії Львів — Лавочне з акцентом на долини Стрия та

Опору, села Верхнє Синьовидне, Гребенів, Тухля, Славське, Лавочне, місто Сколе (їх короткий історичний екскурс, геологічна будова місцевості, згадка про навколишні населені пункти). Окрім того, оскільки путівник спеціально написаний до подорожі науково-природничого змісту, тут присутні три розділи суто геологічної тематики — «Геологія прикарпатської соленосної формації», «Геологія Карпат» та «Нафта в Карпатах». Е. Дуніковський видав путівник власним коштом і подарував кожному учаснику мандрівки, яка відбулася в червні 1892 року.

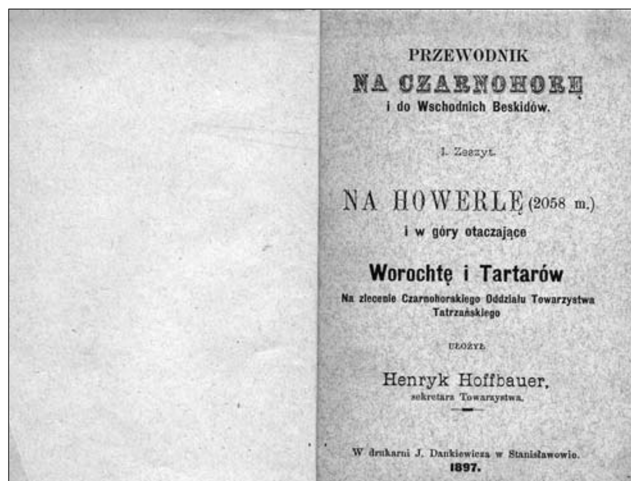
Певну інформацію про Карпати містить виданий 1894 р. у Відні паралельно польською і німецькою мовами спеціалізований «Ілюстрований путівник по цісарсько-королівській австрійській залізниці» [20; 33] журналіста Адольфа Владислава Інлендера (1852—1920). Безпосередньо Карпат стосуються три залізничні маршрути: Львів — Станіславів — Коломия — Снятин — Чернівці; Коломия — Слобода Рунгурська; Коломия — Княждвір. Перший маршрут містить описи міст Станіславова, Коломиї, Чернівців з короткою історичною довідкою, місцевими достопам'ятностями — церквами і костелами, бібліотеками, готелями, торговими та промисловими об'єктами, пропонуються прогулянки в гори (Делятин, Дору, на Чорногору, Косів, Жаб'є), подано коротку історичну довідку про гуцулів, докладніше характеризуються гуцульські коні (гуцулики).

У 1897 р. Чорногірський відділ польського Татранського товариства в Коломиї видав перший зошит «Путівника Чорногорою і Східними Бескидами» [35] (іл. 3), а у 1898 р. — другий зошит [36], які уклав секретар цього товариства Генрик Хофбауер. Перший зошит, укладений як путівник маршрутного типу, охоплює наступне коло питань — подає характеристику Чорногірського відділення польського Татранського товариства, яке розпочало свою діяльність в 1878 р., загальні зауваги для туристів з переліком необхідного туристичного спорядження, одягу, провідників, містить туристичний маршрут залізничною колією зі Станіславова до Вороненки з виокремленням населених пунктів та гірських вершин (Ворохта, вершини Ребровач, Кичера, Магура, Погарик, Лішнів, Кітулівка, Кукул, Хом'як, Синяк, Чорногора, Говерла; з Ворохти до Жабйого). Г. Хофбауер детально прописує наведені туристичні маршрути, подає легенди про окремі вершини.

Іл. 2. Обкладинка видання «Путівник на Чорногору і в гори Покуття» Л. Вайгеля. 1888 р.

Другий зошит фокусує свою увагу на гірських прогулянках з шести відправних точок: з Надвірної (до руїн замку Пнів, на гору Потоки, до Манявського скиту, до водоспаду ріки Бистриця, на г. Лиса), з Лойової (на гг. Страхору і Лису), з Делятина (на гг. Маляву і Страхору), з Дори (на гг. Маляву, Маковицю і Чорногорець), з Яремче (в ліс на правий берег Пруту, до залізничного моста і водоспаду Пруту, до каменю Довбуша і скелі Краттера, на глорієтту на горі Погар, до скель Довбуша і до водоспаду Жонка, на гг. Маковицю, Чорногорець, Явірник і Довбушанка), з Микуличина (на гг. Велику Рокиту, Лішнів, Лисину, Явірник, Хом'як, Синяк, до Жабйого, Космача і Акрешор, до Текучої і Верхнього Березова, до Бані Березівської і Лючок). Уся наведена детальна прогулянкова інформація робить путівник кишенькового формату незамінним товаришем і провідником у гірських мандрівках Карпатами.

У 1907 р. заходами Яремчанського клубу було видано книгу «Кліматична місцевість Яремче (525 метрів над рівнем моря): путівник для відвідувачів» [25]. Це невеликий путівник змішаного довідниково-маршрутного типу, що складається з коротких тематичних блоків — опис Яремче з його розташуванням, окремі місцеві пам'ятки, залізничний міст, водоспад Пруту, Альфредівка, корзо, греко-католицька


PRZEWODNIK
NA CZARNOHORĘ
i do Wschodnich Beskidów.

1. Zeszyt.

NA HOWERLĘ (2058 m.)
i w góry otaczające
Worochtę i Tartarów
Na zlecenie Czarnohorskiego Oddziału Towarzystwa Tatrzańskiego

UŁOŻYŁ
Henryk Hoffbauer,
sekretarz Towarzystwa.

W drukarni J. Dankiewicza w Stanisławowie.
1897.

Іл. 3. Титульний аркуш видання «Путівник Чорногорою і Східними Бескидами» Г. Хофбауера. Зошит 1. 1897 р.

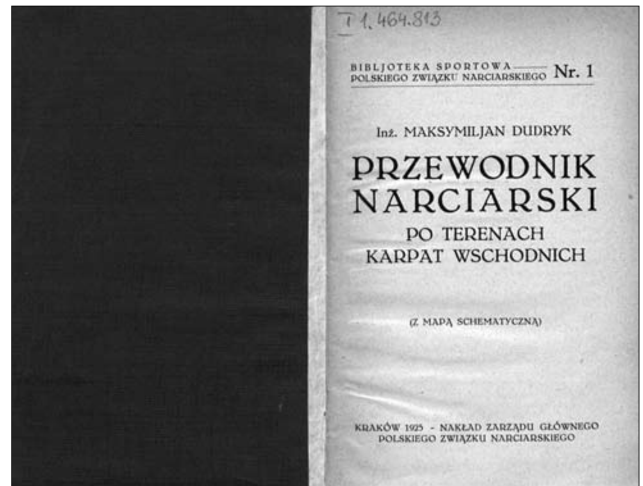
церква, глорієтта на горі Погар, водоспад Жонка, печери та камінь Довбуша, камінь Краттера, залізничні тунелі, гори Маковиця, Чорногорець, Явірник, поблизькі місцевості Дора та Ямна. Він подає також практичну інформацію: розклад потягів, можливі прогулянки та дороговкази, перелік вершин Східних Бескидів, список вілл до винайму («Гелена», «Полянка», «Ясна», «Стасівка», «Мушка», «Прут», «Ванда», «Горянка» та ін.), перелік готелів, ресторанів, магазинів, фотоательє. Містить путівник і окремі цікаві факти з життя курортного Яремче: щороку в літній сезон його відвідувало 1500 відпочивальників, за дозвіл входу у державні ліси на цілий сезон гості платили 2 корони, а за день 10 гелерів. Тут також містився гідропатичний заклад Градера на 50 пацієнтів. У 1911 р. Яремчанський клуб здійснив друге видання цього путівника.

У 1914 р. у зв'язку із загальним туристичним зацікавленням Карпатами відомий польський мандрівник та автор путівників Мечислав Орлович (1881—1959) видав «Ілюстрований путівник по Східних Карпатах Галичини, Буковини і Угорщини» [30] маршрутного типу. Він складається із десяти розділів — «Загальні відомості», «Станіславів — Ясиня», «Горгани», «Гуцульщина», «Чорногора і Близниця», «Карпати Мармароські і Альпи Роднянські», «Карпати Буковини», «Стрий — Лавочне — Воловець», «Самбір — Сянки — Березний», «Бескиди». Три з них присвячені окремим маршрутам по залізничній лінії Галичини («Станіславів — Ясиня»; «Стрий — Лавочне — Воловець», «Самбір — Сянки — Березний»), а скрупульозний опис розташованих по ходу руху потяга усіх населених пунктів відповідає загальним принципам класичного бедекерівського путівника — відстань від початкової станції руху, висота над рівнем моря, розташування готелів, вілл, садиб, закладів харчування, місцеві архітектурні та природні пам'ятки, можливість прогулянок та сходжень на гірські вершини. Серед описаних населених пунктів фігурують Надвірна, Делятин, Яремче, Микуличин, Ворохта, Ясиня, Верхнє Синьовидне, Сколе, Гребенів, Тухля, Славське, Воловець, Розлуч, Турка, Сянки, Березний. Розділи з описом окремих гірських масивів побудовані за наступним принципом: географічне розташування, адміністративна належність, ландшафтні особливості, умови перебування туристів, засоби комунікації, основні туристичні траси, місцеві природні пам'ятки. Розділ «Гуцульщина» знайомить читача з її населенням — українськими горянами, що вирізняються своїм характером, зовнішнім виглядом, одягом та звичаями. Він подає загальну характеристику гуцулів, їх поселень і традиційних занять, способів комунікації. Автор коротко зупиняється на народній чоловічій та жіночій ноші, нормах подружнього життя, замилуванні гуцулів мистецтвом.

1925 р. вийшов перший спеціалізований «Лижний путівник по теренах Східних Карпат» [13] (іл. 4) інженера доріг та мостів, лижника, туриста, польського спортивного діяча Максиміліана Дудрика (1885—1962) накладом головного проводу польської лещетарської спілки. Цей невеликий путівник знайомить читачів з територією Східних Карпат як об'єктом гірськолижного спорту, подаючи відомості про комунікації (залізниці, автомобільні шляхи, гірські стежки та плаї), тривалість гірськолижного сезону, туристичні притулки, наявність туристичних карт, поділяючи терен Східних Карпат на п'ять гірських країн (Східні Горгани, пасмо Чорної Полонини, Близниці і Свидовця, Чорногори і Мармароські Карпати), визначаючи головні пункти виходу для гірськолижних прогулянок (Яремче, Микуличин, Татарів, Ворохта, Вороненка, Ясиня), подаючи описи маршрутів гірськолижних трас з гір Явірник, Хом'як, Синяк, Горган, Довбушанка, Пекун, Маковиця, Рокита Велика, Кичера, Кукул, Говерла, Пожежевська, Піп Іван, Смотрич, Чивчин, Петрос та ін.

У 1930 р. з'явився друком перший туристичний «Ілюстрований путівник по Станіславському воєвод-

стві» маршрутного типу, що його уклав інженер Ромуальд Домбровський [34] за сприяння місцевої влади. За задумом автора, «путівник в популярній формі повинен був познайомити широкі суспільні кола з красою та багатством природи та віковою скарбницею нашої культури. Путівник має завданням полегшити відвідувачам пізнання нашої землі, що спричиниться до глибшого почуття любові до неї, оскільки полюбити можна тільки те, що знаєш». Він складався з семи розділів: «Загальні відомості», «Характеристика воєводства», «Що і де відвідати у воєводстві?», «Туристичні автомобільні шляхи», «Туристичні залізничні шляхи», «Гірський провідник», «Сплав і річковий туризм». У першому розділі дається коротка характеристика існуючих на той час туристичних товариств — Польського Татранського товариства та його місцевих відділень в Львові, Станіславові, Коломиї, секції сплаву та річкового туризму при морській та річковій Лізі в Станіславові. Характеризуючи Станіславське воєводство, автор веде мову про його географічне розташування, етнічний та етнографічний склад мешканців, адміністративний поділ, промислову, культурну та транспортну інфраструктуру, природні багатства, рівень господарського розвитку, головні туристичні об'єкти, подає стислий історичний нарис краю. Більшу частину книги займає розділ «Туристичні автомобільні шляхи», в якому виділено сім маршрутів з описом найважливіших туристично привабливих об'єктів, їх історією та сучасним станом: 1) Миколаїв — Стрий — Калуш — Станіславів (Миколаїв, Розділ, Жидачів, Стрий, Корчин, Сколе, Розлуч, Моршин, Болехів, Гошів, Долина, Калуш, Станіславів); 2) Станіславів — Яблуниця (Богородчани, Солотвино, Манява, Надвірна, Лойова, Делятин, Дора, Яремче, Ямна, Микуличин, Татарів, Ворохта, Яблуниця); 3) Ворохта — Жаб'є — Косів — Коломия (Ворохта, Жаб'є, Буркут, Криворівня, Яворів, Косів, Кути, Пістинь, Космач, Шешори, Яблунів, Стопчатів, Коломия); 4) Коломия — Городенка — Устечко (Гвіздець, Городенка, Городниця, Незвисько, Устечко); 5) Делятин — Ланчин — Коломия — Заболотів — Снятин; 6) Станіславів — Тисмениця — Тлумач — Городенка (Тисмениця, Клубівці, Нижнів, Тлумач, Незвиська, Обертин, Городенка); 7) Станіславів — Галич — Бурштин — Рогатин — Фірлеїв (Маріямполь, Крилос, Галич, Бурштин, Рогатин, Фірлеїв).


BIBLJOTEKA SPORTOWA POLSKIEGO ZWIĄZKU NARCIARSKIEGO Nr. 1

Inż. MAKSYMILJAN DUDRYK

PRZEWODNIK NARCIARSKI PO TERENACH KARPAT WSCHODNICH

(Z MAPĄ SCHEMATYCZNĄ)

KRAKÓW 1925 - NAKŁAD ZARZĄDU GŁÓWNEGO POLSKIEGO ZWIĄZKU NARCIARSKIEGO

Іл. 4. Титульний аркуш видання «Лижний путівник по теренах Східних Карпат» М. Дудрика. 1925 р.

Наступний розділ «Туристичні залізничні шляхи» дає перелік головних залізничних віток, прокладених у Карпатах (Львів — Станіславів — Снятин; Станіславів — Вороненка; Львів — Стрий — Лавочне; Львів — Самбір — Сянки; Стрий — Долина — Станіславів; Делятин — Коломия — Заліщики) та залізничних станцій, з яких зручно заглибитись в гори (Ворохта, Микуличин, Делятин, Надвірна, Зелена, Брошнів, Осмолода, Вигода, Долина, Болехів, Верхнє Синьовидне, Турка).

Розділ «Гірський путівник» охоплює чотири пасма Східних Карпат з переліком населених пунктів, які дають вихід на гірські вершини: Бескиди — Нижнє Синьовидне — Бубнище, Верхнє Синьовидне, Дубина, Сколе, Тухля, Славське з виходом на вершини Галич, Пікуй, Парашка, Зелемін, Магура, Тростян, Високий Верх; Західні Горгани — Болехів, Долина, Рожнятів з виходом на вершини Вишківський Горган, Яйко Ілемське, Ілемський Горган, Молода, Грофа, Попадя; Центральні Горгани — Осмолода з виходом на вершини Високий, Ігровище, Сивуля, Чорна Полонина; Східні Горгани — Надвірна, Рафайлова, Делятин, Дора, Яремче, Ямна, Микуличин, Татарів, Ворохта з виходом на Чорногорець, Явірник, Хом'як, Синяк, Довбушанку; Чорногора — Ворохта, Жаб'є, Ясиня, Богдан з виходом на Петрос, Шешул, Говерлу, Брескул, Пожежевську, Туркул, Шпиці, Великий Томнатик, Мунчул, Смотрич, Піп Іван; Бескиди Гуцульські — Косів, Жаб'є з виходом на Лисуню, Горду, Грегіт, Сокільське, Хоменське, Кам'янисте.

Іл. 5. Обкладинка видання «Гуцульщина. Повіт Косів» М. Грекович. 1932 р.

Розділ «Сплав і річковий туризм» охоплює виключно терени Дністра, сплавні на відтинку від Миколаєва до Окопів з описом місцевостей, що пролягають вздовж ріки.

Г. Гонсьоровський відгукнувся на вихід путівника Р. Домбровського розлогою рецензією у краківському часописі «Wierchy» [15, s. 206—207]. Недивлячись на зауважені дрібні неточності, рецензент відзначив, що путівник заповнив велику прогалину у путівниковій літературі про такий багатий з туристичного огляду терен як Східні Карпати і зауважив його новаторський характер у структурі викладу матеріалу за маршрутним принципом (автомобільні, залізничні, річкові туристичні шляхи та гірський провідник).

У 1932 р. повітова рада міста Косова з метою туристичної промоції видала альбом-фотопутівник львівської журналістки Михайлини Грекович s1891—1967) «Гуцульщина. Повіт Косів» [14] (іл. 5). Відкриває його загальний нарис Косівщини з описом її географічного розташування та природних багатств. Далі йде невеликий історичний екскурс та характеристика гуцульської людності із вкрапленням відомостей про народну ношу, будинки, життєвий простір горян (гори, ліси, полонини), в якій відчувається щира симпатія авторки до місцевих мешканців. Особлива увага присвячена народному мистецтву Гуцульщини — виробництву килимів як віддавна домашньому промислу, а згодом організованому ткацькому ремеслу, різьбярству, гончарству, кушнірству, виготовленню писанок. Косів здавна вважався центром ткацького промислу, в його околицях налічувалось близько 500 ткацьких верстатів, на яких крім килимів виготовляли ліжники, верети, узорні фартушки і портьєри, рушники. Гуцульські різьбярі славились виготовленням топірців, черпаків, сідел, тарілок, бочівок, хрестів. Основна увага авторки зосереджена на місцях літнього відпочинку. Це в першу чергу Косів як кліматичний курорт з відомим природолікувальним закладом Аполінарія Тарнавського, пансіонатами «Ядвіга», «Затишок», «Любич», «Вікторія», «Яструбець», «Креси» та низка навколишніх сіл — Москалівка, Город, Соколівка, Старий Косів, Вербовець, Смодна, Черганівка. Місцями відпочинку були також й інші містечка та села Косівського повіту — Кути, Пістинь, Шешори, Жаб'є, Буркут (відомий мінеральними водами), Гринява, Яворів, з яких пропонувалися маршрути пішохідних та автомобільних прогулянок. Видання прикрашають фахові світлини косівського фотомитця Миколи Сеньковського та обкладинка роботи відомого польського художника Фредеріка Паутша, знаного творами на гуцульську тематику. Часопис «Ziemia» відгукнувся на появу цієї книжки невеликою прихильною рецензією, автор якої заховався під криптонімом В. Ф. Він роздумує над місцем туризму у сучасному йому суспільному житті, його роллю у розвитку місцевого бюджету і висловлює сподівання, що рецензоване видання заохотить широкі верстви населення до відвідання Гуцульщини — надзвичайно мальовничого гірського терену [41, s. 79]. Не залишився осторонь і туристичний часопис «Wierchy» [27, s. 210], який охарактеризував працю як описово-рекламний нарис Косівського повіту з особливим виокремленням мальовничого природного ландшафту, кліматичних і лікувальних місцевостей, населення, місцевих промислів та культури.

У 1933 р. з'явився путівник змішаного довідниково-маршрутного типу «Короткий путівник по Гуцульщині від Гнітеси до Рогожі» [21], який уклав редакційний комітет під керівництвом професора Зиґмунта Клеменсевича. Він складається з двох частин — загальної і детальної. У свою чергу загальна частина ділиться на 12 підрозділів: Адама Зелінського «Вступне слово», З. Клеменсевича «Поділ терену» (Чивчинські гори, пасмо Баби, Чорногора, Гуцульський Бескид, Східні Горгани, пасмо Чорна Полонина), Здіслава Паздра «Нежива природа» (геологія, мінералогія), Бенедикта Фулінського «Жива природа» (флора, фауна, природні резервати), З. Клемен-

севича «Клімат» (гірський температурний режим, тривалість сонячного дня, кількість опадів), Яна Фальковського «Народ і його культура» (сконденсований за описом, але місткий за смисловим наповненням, композиційно завершений етнографічний опис гуцулів — походження їх назви, антропологічна характеристика, огляд історії колонізації Карпат, короткий опис календарних та сімейних звичаїв та обрядів, народних танців, матеріальної культури — харчування, занять, гуцульської ноші, промислів та ремесел), Станіслава Рутковського «Гуцульщина — арена боїв Першої світової війни 1914—1915» (бойовий шлях II Бригади легіонів), З. Клеменсевича «Комунікації та умови подорожування» (автобусні лінії, залізничні колії, вузькоколійки), «Туристичні поради» (щодо ночівлі, харчів, екіпірування, комунікацій, провідників-гуцулів), «Література і карти», Адама Зелінського «Сплав і річковий туризм» (в басейні Білого і Чорного Черемошу, Пруту та Чорної Бистриці), Рудольфа Вацека «Мисливство і рибальство» (інформація про види тварин та риб).

Детальна частина видання містить опис туристичних маршрутів долин основних рік Гуцульщини — Білого Черемошу, Бистриці, Чорного Черемошу, Пістиньки, Лючки, Сопівки, Пруту, Надвірнянської Бистриці з переліком найважливіших місць виходу у туристичні мандрівки — Косів, Кути, Криворівня, Жаб'є, Буркут, Делятин, Ямна, Надвірна, Пасічна, Ясиня, Богдан, Рахів та ін. Описи 130 мандрівничих маршрутів доповнено відомостями про кілометраж, час дороги та місця нічлігів. Путівник ілюстровано 23 світлинами, які представляють гуцульські типи і традиційні господарські заняття мешканців краю.

Відомі діячі польського туристичного руху Адам Ленкевич [22, s. 252—253] та Мечислав Орлович [29, s. 55] невдовзі після виходу у світ путівника відгукнулись схвальними рецензіями. Оцінюючи працю редакційного комітету, М. Орлович зазначив, що путівник спричиниться до пропаганди краси та туристичних принад Гуцульщини і повинен стати настільною книгою для кожного туриста, особливо початківця.

У 1933 р. побачив світ перший український туристичний путівник «Долиною Опору і Стрия» літературознавця, бібліографа, педагога і громадського діяча Євгена Юлія Пеленського (1908—1956) (іл. 6) [9]. Книга була призначена для літників і прогульківців та видана за кошти туристично-краєзнавчого товариства «Плай».

Іл. 6. Євген Юлій Пеленський

Структурно він поділяється на дві основні складові: «Загальна частина» та «Подрібна частина». У першій автор знайомить читачів з геологією краю, його флорою та фауною, археологією, історією. Досить детально описано місцеве автохтонне населення — бойки, їх антропологія, говір, побут, матеріальна (хліборобство, мисливство, рибальство, бджільництво, будівництво, одяг) і духовна культура (звичаї, фольклор — легенди та пісні). Згадано імена відомих дослідників Бойківщини — Б. Януша, Я. Пастернака, І. Шараневича, Д. Зубрицького, В. Січинського та ін. «Подрібна частина» головно присвячена практичній інформації: як найкраще доїхати, де зупинитися, як здорово і дешево прохарчуватися, які населені пункти та історичні пам'ятки варто відвідати упродовж мандрівки (у долині річки Опір — Конюхів, Любінці, Верхнє і Нижнє Синьовидне, Бубнище, Дубина, Гребенів (важливе літнище), Зелем'янка, Тухля, Рожанка, Славське, Лавочне та Сколе), місцевості, де збереглися руїни замків і монастирів (сс. Розгірче, Бубнище, Урич). Окремо подано опис маршрутів сходження на гірські вершини — Парашку, Відногу, Кривий Верх, Високий Верх, Ключ, Зе-

Іл. 7. Обкладинка книги «В гори!: ілюстрований путівник по Гребенові та околиці». 1933 р.

лемін, Кудрявець, Чорну Гору, Менчів, Байтину, Маківку, Тростян, Пікуй та ін.

Преса активно відгукнулась на появу цього видання. Всього з'явилося чотири позитивні рецензії — Дениса Коренця в «Ділі» [1, с. 3] та «Новому часі» [2, с. 7], Генріка Гонсьоровського в часописі «Wierchy» [16, s. 212—213], о. Петра Хомина в часописі «Нива» [7, с. 267]. Зацитуємо невеликий фрагмент з останньої: «Це перший в нас туристичний провідник, поки що по одній тільки частині наших чудових Карпат, зеленій Скільській Верховині. Туристичний рух — з бажанням пізнати свій рідний край, головно його найкращі частини — гори, починає і в нас змагатися, тому поява туристичного провідника мусить бути кождим прогульковцем і любителем рідної природи горячо повитана».

Цього ж року побачила світ книга «В гори!: ілюстрований путівник по Гребенові та околиці» [42] (іл. 7) — спеціалізований путівник одним населеним пунктом — гірський селом Гребенів, що на Сколівщині. Його особливістю є те, що це фактично не класичний путівник, а написаний в довільній формі опис Гребенова та околиць (Зелем'янки) як важливого літнища, що вміщує інформацію про географічне розташування, транспортні комунікації, кліматичні умови, окремі відпочинкові об'єкти (Будинок здоров'я працівників магістрату міста Львова та поштовиків), кілька дописів преси про рекреаційні можливості курорту, поради туристам, розважальні матеріали (гуморески, бувальщини, поради картярам, косметичні новинки для жінок).

У 1933—1935 рр. вийшло друком фундаментальне двотомне видання відомого діяча туристичного руху, географа, педагога, мандрівника, етнографа Генрика Гонсьоровського (1878—1947) (іл. 8) «Путівник по Східних Бескидах» (т. 1, ч. 1: Бескиди) [17] (іл. 9), (т. 1, ч. 2: Горгани) [18], (т. 2: Чорногірське пасмо) [19], присвячене пам'яті дослідника Гуцульщини Леопольда Вайгеля.

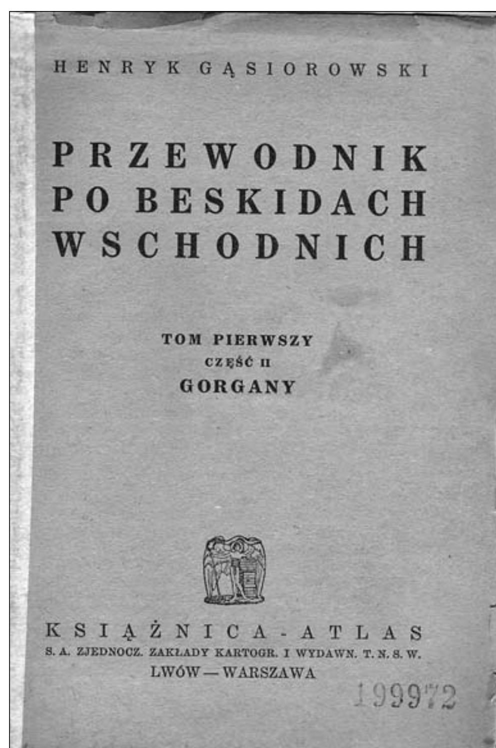
Порушуючи хронологічну послідовність, другий том «Путівника по Східних Бескидах. Чорногірське пасмо» було видано в 1933 році. Він складався із чотирьох частин — «Чорногірське пасмо і його північні схили» (Долина Пруту вище Делятина; залізнична лінія Станіславів — Вороненка; Головний хребет Чорногори; Долина Пруту між Делятином і Коломиєю; Гуцульщина; Долини Сопітки, Лючки, Пістиньки, Рибниці і Черемошів. Шосе «Коломия — Косів — Кути»), «Туристичний пояс на Чехословацькій стороні вздовж залізничної колії Жимір — Требушани», «Приклади прогулянок і навколишніх турів. Туристичні і лижні шляхи. Головний східнокарпатський туристичний шлях», «Тури для велосипедистів і мотоциклістів. Подорожі автомобілем». Цей том вирізняється з-поміж інших тим, що він не лише нагромаджує детальну інформацію туристично-гірського характеру, а є й загально краєзнавчим виданням з детальним описом місцевостей, географії, геології та етнографії. Прикладом останнього служить розділ «Гуцульщина», присвячений місцевим звичаям та обрядам, різним галузям господарства, народним промислам, подає гуцульський календар, а також словник найуживаніших гуцульських слів та виразів, окремо виділена проблема охорони гуцульської самобутності, яка уже в 30-х рр. XX ст. була під загрозою знищення. Путівник охоплює гуцульську частину Східних Бескидів з населеними пунктами Станіславів, Делятин, Дора, Яремче, Микуличин, Татарів, Ворохта, Коломия, Печеніжин, Яблунів, Пістинь, Космач, Косів, Кути, Яворів, Гринява, Криворівня, Жаб'є, Буркут, Ясиня. На вихід путівника відгукнулось три часописи — «Zbliska i zdaleka» [28, s. 54], «Wierchy» [23, s. 251—252] і «Wiadomości Geograficzne» [10, s. 37—39].

Перша частина першого тому, що охоплює гірську територію по обох боках залізниці Самбір — Сянки і Стрий — Лавочне (Бойківщини), поділяється на два розділи — «Загальні відомості» та «Бескиди». У структуру першого розділу входить короткий географічний огляд, відомості про наявні комунікації, опис Східних Бескидів як об'єкту відпочинкового, курортного і туристичного руху, розвитку зимових та водних видів спорту, ловецтва (літнища в Розлучі, Сколе, Гребенові, Дорі, Яремче, Ямній, Микуличині, Татарові, Ворохті, Корчині, Березові Нижньому, Шешорах, Косові, Кутах і Жабйому; курорти — Зелем'янка, Підлюте, Косів, Буркут), проблема охорони природи і карпатської самобутності, практичні поради туристам у зв'язку з природними умовами гір, особливості шкільних прогулянок, перелік профільних товариств, огляд туристичної літератури і мап. Розділ «Бескиди» поділяється на шість маршрутних підрозділів — «Долини Дністра, Стрия і Сяну у межах залізничного шляху Самбір — Сянки», «Карпати Дрогобицького повіту», «Долини Стрия і Опору; залізнична лінія Стрий — Лавочне», «Моршин», «Долини Сукелю і Лужанки», «Туристичний гірський пояс в Чехословаччині на південь від Лавочного; залізнична лінія Лавочне — Ганьківці». Кожен з цих підрозділів веде подорожуючого залізничною колією і її окремими станціями з детальним описом їх географічного розташування, основної інфраструктури, коротких історичних відомостей, маршрутів майбутніх прогулянок та вилазок. Окрім опису самих гір, подаються і міні-путівники окремими підгірськими містечками — Дрогобичем, Бориславом, Трускавцем, Моршином, Славським, Сколе, Стриєм.

Вихід цієї книжки спричинив справжній шквал позитивних рецензій у часописах «Літопис Бойківщини» [4, с. 167—168], «Ziemia» [5, s. 80—81], «Wierchy» [24, s. 224], «Zbliska i Zdaleka» [11, s. 62—63]. Не можемо не погодитися з оцінкою путівника в часописі «Wierchy» Адама Ленкевича: «Якщо йдеться про вартість путівника, то не підлягає сумніву, що це найкращий і найґрунтовніше опрацьований путівник по цій частині краю. Вирізняє його багатство і різнорідність зібраних матеріалів, а також ґрунтовне і сумлінне опрацювання. Кидається у вічі любов автора до гірської природи і гірського краєвиду і зацікавлення і всім тим, що на тлі цього краєвиду живе. Автор описує не лише чистий туризм, але й краєзнавство, що підносить вартість путівника. Це перший вичерпний путівник по Східних Карпатах, що повинен бути невід'ємним вадемекумом кожного туриста». Йому вторить рецензент варшавського журналу «Ziemia»: «Путівник є монументальною книгою, результатом кільканадцяти років праці, досвіду, студій і кореспонденцій, що виникають з глибокого замилування автора Східними Карпатами» [24, s. 224].

Іл. 8. Генрик Гонсьоровський

Друга частина першого тому «Горгани» поділяється на чотири складові: «Долини Мізуньки і Свічі», «Долини Чечви і Ломниці», «Долина Солотвинської Бистриці», «Долина Надвірнянської Бистриці», тобто автор подає поетапний опис усіх долин гірських річок і навколишніх вершин, що лежать по ходу залізничної колії в напрямку з заходу на схід разом з відомостями про дороги, туристичні притулки, маркування трас, підказки для формування туристичних маршрутів. На шляху мандрівника лежать не лише гірські масиви, а й населені пункти (Вигода, Долина, Рожнятів, Перегінсько, Брошнів, Осмолода, Станіславів, Богородчани, Солотвино, Надвірна, Битків, Рафайлова), опис яких теж розміщено на сторінках путівника. Адекватну оцінку «Горганам» дав часопис «Wierchy»: «Книжка ви-



Іл. 9. Титульний аркуш видання «Путівник по Східних Бескидах» Г. Гонсьоровського. Т. 1. 1935 р.

няткової вартості для кожного туриста та любителя гір, який хоче не лише познайомитись з тією чи іншою популярною вершиною, але увійти вглиб гірських ланцюгів, зануритись у гущавину пущ і зжитися з їхніми таємницями» [12, s. 225].

В 1934 р. появився кишенькового формату путівник «Панорама з вікон вагону на залізничному шляху Делятин — Ворохта, а також короткий путівник по долині Пруту» [31] на замовлення окружної дирекції державної залізниці в Станіславові. Книга веде туриста залізничними станціями, що одночасно є курортними місцевостями, розташованими в мальовничій долині Пруту: Делятин, Дора, Яремче, Ямна, Ділок, Микуличин, Женець, Татарів, Ворохта, Вороненка. Путівник інформує про можливі туристичні прогулянки від вказаних населених пунктів, їхню протяжність в часі та кілометраж.

Цього ж року у Львові було видано без зазначення авторства туристичну брошуру «Сколе. Курортна місцевість над Опором» [39]. В ній зокрема йшлося про Сколе як мальовничий курорт на лівому березі ріки Опір з населенням 7000 мешканців. Його найкраще відвідувати літом та взимку, тут є всі умови для занять лещетарським спортом, містечко є добрим пунктом для виходу на гірські вершини. Сколе володіє багатьма лікувальними чинниками — гірським кліматом, свіжим повітрям, чистою гірською річкою та має вигідне залізничне сполучення по лінії Львів — Стрий — Лавочне. Кожен відпочивальник у Сколе мав зареєструватися на протязі 48 годин в бюро пересування населення, а хто залишався на курорті більше трьох днів повинен був сплатити куротний збір до міської урядової каси.

В 1938 р. накладом відпочинково-туристичного союзу «Бескиди» повітів і громад Львівського воєводства було оприлюднено туристичний проспект «Відпочинково-туристичні місцевості Турківського округу» [26]. Він вміщав інформацію про населені пункти округу: Бориня, Бусовисько, Ільник, Явора, Комарники, Матків, Розлуч, Сянки, Соколики Гірські, Стрілки, Топольниця, Спас, Турка, Верхнє Висоцьке, Завадка, їх комунікацію, географічне розташування і краєвиди, туристичні принади і особливості, релігійні об'єкти, постачання продуктів. Брошура щедро ілюстрована світлинами Е. Жолкевича.

На титульному аркуші видання знаходиться автограф відомого історика, археографа Ярослава Дашкевича.

Восени 1938 р. видавничо-рекламне бюро «Астра» в Станіславові видало перший український «Літнищево-туристичний провідник по Галичині» [3], у якому певне місце відведено характеристиці курортно-рекреаційних можливостей Карпат. Він ставив своїм завданням подати «літникам, туристам й лещетарям найпотрібніші відомості про наші літнища, зимовища, туристичні шляхи й лещетарські терени, причинитися нашою пропагандою до піднесення наших кліматичних стацій до рівня європейських, піднести економічний стан гуцула, бойка, лемка».

Провідник довідникового типу композиційно складався з двох розділів — «Поділля, Покуття, Карпати» і «Кліматичні стації Галичини». У першому з них серед інших місцевостей аналізуються географічне положення, кліматичні умови, туристичні шляхи, рослинний і тваринний світ, мережа маркованих туристичних стежок, природні багатства Коломийського, Косівського, Надвірнянського, Стрийського повітів як частини Карпат, йшлося про розвиток туристики та літнищевого руху, характеризувалась бойківська людність, виокремлювались лещетарські терени (Чорногора, Ворохта, Кукул, Говерла), пропонувалися прогулянки з літнищевих осередків Осмо-

лоди, Славська, Тухлі на гори Високу, Сивулю, Попадю, Тростян, Зелений Верх, Ільзу, Плішки, Високий Верх, Магуру, Парашку, Зелемін. У другому розділі у контексті розгляду кліматичних станцій Галичини зосередимо увагу на тих, що розташовані в Карпатах (Акрешори, Березів Нижній, Білоберізка, Болехів, Бориня, Бруструри, Буркут, Вигода). Тут подавався їх бальнеографічний опис — клімат, місцеві умови, комунікації, ціни на туристичні послуги, покази до лікування. Такі провідники редакція планувала видавати щорічно разом з літнищево-туристичним двотижневиком «Карпати». Наклад видання становив 20 тис. примірників.

В 1939 р. польське Татранське товариство в Сколе видало книгу «Турист в Сколівщині: туристично-відпочинковий путівник» [40] змішаного довідниково-маршрутного типу. Він складався з двох розділів — «Загальна частина» і «Конкретна туристична інформація». У свою чергу перший розділ поділявся на одинадцять підрозділів: «Сколівщина, її місцерозташування і краєвиди», «Геологія і корисні копалини», «Жива природа. Флора і фауна». «Клімат та його лікувальні властивості», «Мешканці гір, їх назва, мова, душа і культура», «Історія та історичні пам'ятки», «Лісове господарство і деревообробні промисли», «Мисливство», «Рибальство», «Літнища», «Туризм і лижний спорт». Цікавою є сама структура цього розділу, в якому не лише описано природні та історичні пам'ятки краю, а й значна увага приділена його автохтонним мешканцям — бойкам. Перед читачем постає самобутня бойківська душа — їх говірка, фольклор, антропологічні риси, одяг, народне будівництво, основні заняття, пов'язані з використанням лісових багатств (сплав лісу, деревообробка) й допоміжні промисли (збиральництво). Добре висвітлення на сторінках путівника отримав туристичний блок — рибальство та мисливство як туристично привабливі об'єкти, мережа літнищ (Сколе, Гребенів, Зелемінка, Славське, Лавочне, Коростів, Козьова, Климець, Жупанє, Корчин, Крушельниця). Конкретна туристична інформація містить відомості про транспортні комунікації, поради туристам, а також опис понад 20 туристичних маршрутів, зокрема зі Сколе, Гребенова, Тухлі та головним карпатським шляхом.

У другій половині XIX ст. відбулося становлення путівника Карпатами як окремого жанру довідково-краєзнавчої літератури. Загальна кількість проаналізованих у статті путівників досліджуваного періоду становить 16 книг. Більшість з них видано польською мовою, лише два — «Долиною Опору та Стрия» Є.Ю. Пеленського (1933) та «Літнищево-туристичний провідник по Галичині» (1938) — українською. Достатньо широка географія аналізованих видань — Львів, Станіславів, Коломия, Краків, Варшава.

Видання Я. Грегоровича 1881 р. стало першим путівником Карпатами, що застосував довідниковий принцип його побудови; він же ліг в основу «Літнищево-туристичного провідника по Галичині». Маршрутний принцип превалює у путівниках Г. Хофбауера, М. Орловича, Р. Домбровського. Популярними були путівники змішаного довідниково-маршрутного типу, як-от «Кліматична місцевість Яремче: путівник для відвідувачів», «Короткий путівник по Гуцульщині», «Турист в Сколівщині», видання Г. Гонсьоровського та Є.Ю. Пеленського. Першим спеціалізованим путівником Карпатами став гірськолижний путівник М. Дудрика. Жанр альбому-фотопутівника представляє видання М. Грекович.

Широким є представлений в туристичних путівниках тематичний спектр відомостей — загальна характеристика обраної місцевості, її географічне розташування, кліматичні особливості, природні багатства, флора та фауна, промислова інфраструктура, топографія гір та розроблені авторами маршрути їх відвідання, транспортні комунікації, етнографічний опис місцевих мешканців, практичні поради туристам, детальний опис відвідуваних населених пунктів з їх природними та архітектурними пам'ятками, вибрана туристична бібліографія, багатий ілюстративний матеріал.

Будучи носіями актуальної туристичної інформації у свій час, згодом путівники перетворились на цінне історичне джерело з різних сфер та галузей знань.

1. *Коренець Д.* Долиною Опору і Стрия / Денис Коренець // Діло. — Львів, 1933. — 19 червня. — № 156. — С. 3. — (Рец. на кн.: Долиною Опору й Стрия: туристичний провідник для літників і прогульківців / Є.Ю. Пеленський. — Львів, 1933. — 64 с.).
2. *Коренець Д.* Книжка на часі / Денис Коренець // Новий час. — Львів, 1935.— 21 червня. — Чис. 135. — С. 7. — (Рец. на кн.: Долиною Опору й Стрия: турис-

тичний провідник для літників і прогульківців / Є.Ю. Пеленський. — Львів, 1933. — 64 с.).
3. Літнищево-туристичний провідник по Галичині / відвічальний ред. Володимир Бодак. — Станиславів : Астра, 1938. — 21 с.
4. *М. О.* [Рецензія] / М. О. // Літопис Бойківщини. — Самбір, 1935. — Чис. 6. — С. 167—168. — (Рец. на кн.: Przewodnik po Beskidach Wschodnich / H. Gąsiorowski. — Warszawa ; Lwów, 1935. — T. 1. — Cz. 1: Bieszczady. — XV, 287 s.).
5. *М. О.* [Рецензія] / М. О. // Ziemia. — 1935. — Warszawa, 1935. — № 4. — S. 80—81. — (Рец. на кн.: Przewodnik po Beskidach Wschodnich / H. Gąsiorowski. — Warszawa ; Lwów, 1935. — T. 1. — Cz. 1: Bieszczady. — XV, 287 s.).
6. *Мовна М.* Традиційна культура гуцулів на сторінках польських туристичних путівників кінця XIX — 30-х рр. XX ст. / М. Мовна // Łemkowie, Bojkowie, Rusini — historia, współczesność, kultura materialna i duchowa. — Słupsk ; Zielona Góra ; Svidnik, 2015. — T. 5. — S. 637—643.
7. *П. Х.* [Рецензія] / о. Петро Хомин // Нива. — Львів, 1933. — Червень-липень. — Чис. 6/7. — С. 267. — (Рец. на кн.: Долиною Опору й Стрия: туристичний провідник для літників і прогульківців / Є.Ю. Пеленський. — Львів, 1933. — 64 с.).
8. *Пеленський Є.Ю.* Долиною Опору й Стрия: туристичний провідник для літників і прогульківців / Євген Юлій Пеленський. — Львів, 1933. — 64 с.
9. *Пелипейко І.* Путівники по Гуцульщині : дещо з історії і перспективи / Ігор Пелипейко // Краєзнавець Прикарпаття. — Івано-Франківськ, 2004. — Липень-грудень. — № 4. — С. 63—65.
10. [Рецензія] // Wiadomości Geograficzne. — 1933. — № 3/4. — S. 37—39. — Без підп. — (Рец. на кн.: Przewodnik po Beskidach Wschodnich / H. Gąsiorowski. — Warszawa ; Lwów, 1933. — T. 2: Pasmo Czarnohorskie. — 560 s.).
11. *Ad. K.* [Рецензія] / K. Ad. // Wierchy. — Kraków, 1935. — T. 51. — S. 225. — (Рец. на кн.: Przewodnik po Beskidach Wschodnich / H. Gąsiorowski. — Warszawa ; Lwów, 1935. — T. 1. — Cz. 2: Gorgany. — VIII, 240 s.).
12. *Ar.* [Рецензія] / Ar. // Zbliska i Zdaleka. — Lwów, 1935. — Luty. — Zesz. 2. — S. 62—63. — (Рец. на кн.: Przewodnik po Beskidach Wschodnich / H. Gąsiorowski. — Warszawa ; Lwów, 1935. — T. 1. — Cz. 1: Bieszczady. — XV, 287 s.).
13. *Dudryk M.* Przewodnik narciarski po terenach Karpat Wschodnich / M. Dudryk. — Kraków, 1925. — 32 s.
14. Huzulszczyzna. Powiat Kosów: [fotoprzewodnik] / Michalina Grekowicz. — Kraków, 1932. — 30 s.
15. *[Gąsiorowski Henryk].* [Рецензія] / hg. // Wierchy. — Kraków, 1931. — S. 206—207. — (Рец. на кн.: Przewodnik ilustrowany po województwie Stanisławowskim z mapą / R. Dąbrowski. — Stanisławów, 1930. — 180 s.).
16. *[Gąsiorowski Henryk].* [Рецензія] / Hg. // Wierchy. — Kraków, 1934. — S. 212—213. — (Рец. на кн.: Долиною Опору й Стрия: туристичний провідник для літників і прогульківців / Є.Ю. Пеленський. — Львів, 1933. — 64 с.).
17. *Gąsiorowski H.* Przewodnik po Beskidach Wschodnich / Henryk Gąsiorowski. — Warszawa ; Lwów : Książnica-Atlas, 1935. — T. 1. — Cz. 1: Bieszczady. — XV, 287 s.
18. *Gąsiorowski H.* Przewodnik po Beskidach Wschodnich / Henryk Gąsiorowski. — Warszawa ; Lwów : Książnica-Atlas, 1935. — T. 1. — Cz. 2: Gorgany. — VIII, 240 s.
19. *Gąsiorowski H.* Przewodnik po Beskidach Wschodnich / Henryk Gąsiorowski. — Warszawa ; Lwów : Książnica-Atlas, 1933. — T. 2: Pasmo Czarnohorskie. — 560 s.
20. Illustrirter Führer auf den k. k. Österreich Staatsbahnen / redigirt von Adolf Inlender. — Wien, 1894. — Heft 32. — 100 s.
21. Krótki przewodnik po Huculszczyźnie ot Hnitesy po Rogoże. — Warszawa, 1933. — 140 s.
22. *[Lenkiewicz Adam].* [Рецензія] / A. L. // Wierchy. — Kraków, 1933. — S. 252—253. — (Рец. на кн.: Krótki przewodnik po Huculszczyźnie ot Hnitesy po Rogoże. — Warszawa, 1933. — 140 s.).
23. *Lenkiewicz A.* [Рецензія] / Adam Lenkiewicz // Wierchy. — Kraków, 1933. — T. 49. — S. 251—252. — (Рец. на кн.: Przewodnik po Beskidach Wschodnich / H. Gąsiorowski. — Warszawa ; Lwów, 1933. — T. 2: Pasmo Czarnohorskie. — 560 s.).
24. *Lenkiewicz A.* [Рецензія] / Adam Lenkiewicz // Wierchy. — Kraków, 1935. — T. 51. — S. 224. — (Рец. на кн.: Przewodnik po Beskidach Wschodnich / H. Gąsiorowski. — Warszawa ; Lwów, 1935. — T. 1. — Cz. 1: Bieszczady. — XV, 287 s.).
25. Miejscowość klimatyczna «Jaremcze» (525 metrów nad poziom morza): przewodnik dla zwiedzających. — Lwów, 1907. — 31 s.
26. Miejscowości letniskowo-turystyczne okręgu Turczańskiego. — Lwów, 1938. — 26 s.
27. *[Mileski Witold].* [Рецензія] / w. mil. // Wierchy. — Kraków, 1932. — S. 210. — (Рец. на кн.: Huzulszczyzna. Powiat Kosów: [fotoprzewodnik] / M. Grekowicz. — Kraków, 1932. — 30 s.).
28. *[Orłowicz Mieczysław].* [Рецензія] / Or. // Zbliska i Zdaleka. — Lwów, 1933. — Kwiecień. — Zesz. 2. — S. 54. — (Рец. на кн.: Przewodnik po Beskidach Wschodnich / H. Gąsiorowski. — Warszawa ; Lwów, 1933. — T. 2: Pasmo Czarnohorskie. — 560 s.).
29. *[Orłowicz Mieczysław].* [Рецензія] / Or. // Zbliska i Zdaleka. — Lwów, 1934. — Luty-marzec. — Zesz. 2. — S. 55. — (Рец. на кн.: Krótki przewodnik po Huculszczyźnie ot Hnitesy po Rogoże. — Warszawa, 1933. — 140 s.).
30. *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Wschodnich Karpatach Galicyi, Bukowiny i Węgier / M. Orłowicz. — Lwów, 1914. — 80 s.

31. Panorama z okien wagonu na szlaku kolejowym Delatyn-Worochta oraz krótki przewodnik po dolinie Prutu. — Stanisławów, 1934. — 14 s.
32. Przewodnik dla zwiedzających Czarnohorę położoną w powiecie Kossowskim / napisał Jan Gregorowicz. — Lwów, 1881. — 71 s.
33. Przewodnik ilustrowany po ces. król. austriackich kolejach państwowych / napisał Adolf Inlender. — Wiedeń, 1894. — Zesz. 32. — 98 s.
34. Przewodnik ilustrowany po województwie Stanisławowskim z mapą / Romuald Dąbrowski. — Stanisławów, 1930. — 180 s.
35. Przewodnik na Czarnohorę i do Wschodnich Beskidów / ułożył Henryk Hoffbauer. — Stanisławów, 1897. — Zesz. 1: Na Howerlę i w góry otaczające Worochtę i Tatarów. — 88 s.
36. Przewodnik na Czarnohorę i do Wschodnich Beskidów / ułożył Henryk Hoffbauer. — Kołomyja, 1898. — Zesz. 2: Wycieczki ze stacyi kolejowych: Nadwórna, Łojowa, Delatyn, Dora, Jaremcze i Mikuliczyn. — 154 s.
37. Przewodnik na Czarnohorę i w góry Pokuckie. Z mapą / przez L. Wajgla. — Lwów, 1888. — 91 s.
38. *Rusin T.* Pierwsze polskie przewodniki po Beskidach. Cz. 2: Przewodniki z lat 1851—1914 / Tomasz Rusin // Biuletyn informacyjny. — Kraków, 2007. — № 2/3. — S. 19—23.
39. Skole: miejscowość letniskowa nad Oporem. — Lwów, 1934. — 13 s.
40. Turysta w Skolszczyżnie: przewodnik turystyczno-letniskowy. — Lwów, 1939. — 147 s.
41. *W. F.* [Рецензія] / W. F. // Ziemia. — Warszawa, 1933. — № 4. — S. 79. — (Рец. на кн.: Huzulszczyzna. Powiat Kosów: [fotoprzewodnik] / M. Grekowicz. — Kraków, 1932. — 30 s.).
42. W góry!: ilustrowany przewodnik po Hrebenowie i okolicy. Z mapką i tabelką / Włodzimierz Bryła, Ewa Korzeniowska, Józef Bieniasz, Bezet, Irena Łozińska. — Lwów, 1933. — 60 s.
43. Ze Lwowa do Beskidu: przewodnik naukowy w wycieczce do Beskidu / zestawił Emil Habdank Dunikowski. — Lwów, 1892. — 47 s.

Marianna Movna

THE GUIDE-BOOKS OF UKRAINIAN CARPATHIAN MOUNTAINS OF THE SECOND HALF OF THE XIX — BEGINNING OF THE XX CENTURY: HISTORICAL VIEW

This article is the first attempt in Ukrainian historiography to research the history of the guide-books of Carpathian Mountains of the second half of the XIX — beginning of the XX-century. The content of the most noticeable tourist guide-books of the Carpathians is analyzed in chronological order, as well as their typology, thematic and linguistic peculiarities. The work of the guide-books authors, the figures of Polish and Ukrainian tourist motion J. Gregorowicz, E. Dunikowski, L. Waigel, H. Hofbauer, M. Orlowicz, M. Dudryk, R. Dombrowski, M. Grekowicz, H. Gonsiorowski, Z. Klemensewicz, Y.J. Pelenskyj are described.

Keywords: Guide-books, Carpathian mountains, tourism, history, geography, ethnography, typology.

Марианна Мовна

ПУТЕВОДИТЕЛИ УКРАИНСКИМИ КАРПАТАМИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА: ВЗГЛЯД В ИСТОРИЮ

В статье сделана первая в украинской историографии попытка пролить свет на историю создания путеводителей Украинскими Карпатами второй половины XIX — начала XX века. В ней в хронологическом порядке проанализировано содержание наиболее заметных туристических путеводителей Карпатами, обозначена их типологическая принадлежность, тематические и лингвистические особенности. Приведена характеристика наработок авторов путеводителей, деятелей польского и украинского туристического движения — Я. Грегоровича, Е. Дуниковского, Л. Вайгеля, Г. Хофбауера, М. Орловича, М. Дудрика, Р. Домбровского, М. Грекович, Г. Гонсьоровского, З. Клеменсевича, Е.Ю. Пеленского и др.

Ключевые слова: путеводители, Карпаты, туризм, история, география, этнография, типология.

Василь ГУРМАК

ЕТНОГРАФІЧНА ТЕМАТИКА У МЕДАЛЬЄРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Змальовується розвиток етнічної тематики у медальєрному мистецтві від античності до сучасності. Прослідковується еволюція етнічного мотиву від відображення з точки зору чужого (завойовника або торговця) до відображення з точки зору людини, що симпатизує людям і культурі певної етичної меншини або безпосередньо їй належить. Відзначається здатність медальєрного мистецтва максимально повно передавати специфіку традиційної культури та його органічний зв'язок із традиційними мистецькими практиками.

Ключові слова: медаль, медальєрне мистецтво, монета, античність, традиційне мистецтво.

На відміну від більшості сучасних мистецьких жанрів медальєрне мистецтво має риси, що зближують його із традиційним мистецтвом, а саме — його твори розраховані не на відсторонене споглядання, а на максимально повний контакт. Ми не лише беремо у руки медаль або монету, відчуваючи їх вагу, рельєф, температуру, але й запитуємо їх про те, варто чи ні зробити той чи інший крок (підкидання монети є традиційною формою звертання за порадою до Юнони Монети). Тож не дивно, що, будучи спорідненим з етнічними видами творчості, медальєрне мистецтво часто звертається до етнічної тематики.

Етнічною можна назвати монету або медаль, чий сюжет відтворює той чи інший традиційний ритуал, характерні риси і костюм племен, що дотримуються традиційного укладу життя або священні чи просто значущі предмети різних етнічних спільнот.

Зрозуміло, що насамперед етнічні мотиви характерні для творчості художників, які безпосередньо контактували із представниками етнічних спільнот чи частково або повністю належать до них.

Етнографічні деталі зустрічаються на античних монетах, починаючи з епохи походів Александра Македонського — зокрема, його «Монета перемоги над Пором» точно відтворює вигляд індійського воїна. Традицію відображення представників переможених племен продовжили римляни — зокрема, за реверсами срібних денаріїв Траяна можна скласти уявлення про зовнішній вигляд і традиційний одяг даків. Зрозуміло, що такий погляд на Іншого залишався цілком зовнішнім — етнографічний матеріал був лише демонстрації розмаху завоювань. Спроби проникнення у внутрішній світ відображених етносів виникали при намаганні закріпитись на захопленій території — зокрема, монети індо-грецького царя Аполлодота стилізовані під вигляд давньоіндійських печаток, відображуючи характерні для культури підкорених племен мотиви бика і слона. Однак найкраще особливості власної естетики і світогляду передавали народи, що під впливом греко-римської цивілізації починали карбувати власні монети. Монети європейської та азійської Скіфії дають змогу зазирнути у суворий світ іранських кочовиків, а монети Парфії відтворюють риси облич колишніх володарів степів.

Через монети можна зазирнути й у внутрішній світ кельтських племен. Карбування кельтських монет почалось з Галлії і поступово розповсюдилось серед усіх племен. Монети розподіляються на дві основні категорії: галльські і британські. Саме останні ва-

жаються вершиною кельтської монетної справи. Заслужену славу серед нумізматів набули золоті статери британського племені іценів типу «Норфолкський вовк» (Іл. 1). На аверсі статера (17 мм, 6,21 г, 65—45 рр. до н. е.) представлена голова Аполлона вправо, чиї риси є радше декоративним орнаментом — можна виділити величезне око сонячного бога, завитки його волосся нагадують протуберанці.

Іл. 1

Якщо аверс статера представляє день, то його реверс занурює нас у ніч. Два півмісяці вірогідно позначають молодий і старий Місяць, а численні кульки відтворюють зірки. Вигляд сузір'я має й постать вовка із здибленою шерстю та величезними зубами. У вовку з Норфолка настільки багато спільного із образом написаного у 1936 «Чорного звіра» (Іл. 2) Марії Приймаченко (1908/9— 1997), що мимоволі замислюєшся про правильність погляду Г. Юнга на універсальність архетипів, і про кельтське минуле українських земель. Світ стародавніх міфів не зник, він продовжує жити у кожному з нас. Окремі особистості є особливо чутливими до його присутності — нічого не знаючи ні про мистецтво палеоліту, ні про кельтську нумізматику, М. Приймаченко застосовувала палеолітичний прийом «двочастинного» (з чіткою межею між головою та тулубом) зображення тварин і використовувала кельтські ремінісценції Космічного Звіра Ночі, що є темним двійником світлого бога Сонця.

Іл. 2

Не випадково присвячену М. Приймаченко односторонню медаль (Іл. 3) відомий кіровоградський скульптор і медальєр В'ячеслав Васильович Попов (1937, Херсон) вирішив на межі портретного, художньо-тематичного та етнографічного різновидів медальєрства. Композиція медалі (115 мм, бронза, литво, 2009) побудована на характерному для усіх архаїчних суспільств поєднанні кіл та прямокутників. Кількість останніх також символічна — саме 5 є модульним числом для багатьох первісних культур; згідно з концепцією Павла Флоренського люди вчились рахувати, поступово відкриваючи для себе спочатку пальці однієї долоні, потім пальці другої, а тоді й пальці ніг. Тож найбільш значущими були саме перші і останні числа освоєних п'ятірок: 1 і 5, 6 і 10, 11 і 15, 16 і 20. Найбільший з прямокутників містить портрет народної художниці і є водночас першим і п'ятим серед інших, що представляють образи особистої міфології майстрині: соняшника життя, зеленого слона, жар-птиці...

Іл. 3

Не випадково й те, що обличчя самої художниці нагадує обличчя старої індіанки, ставлення-бо оточення до таких людей коливається між зневагою (зазвичай прижиттєвою) та захопленням (зазвичай посмертним) — і стосується це не лише окремих людей, а й цілих народів. Й особливо показовою є саме історія стосунків між народами Старого та Нового світів.

Честь створення першої монети США із зображенням реального представника північноамериканського племені — вождя сіу Ведмідь-Порожній-Ріг (близько 1850—1913) (Іл. 4) належить американ-

Іл. 4

Іл. 5

ському скульптору БеліЛайонуПратту (1876, Норвіч, штат Коннектикут — 1917, Бостон).

Дід художника по лінії матері був засновником першої у країні музичної школи, високоосвіченими людьми були і його мати та батько, тож Бела зростав у творчій атмосфері і рано проявив схильність до мистецької діяльності. Коли сімейний лікар побачив фігурки, зліплені з бджолиного воску п'ятирічним Белою, то вигукнув, що хлопчик вроджений скульптор. Під впливом цих слів сім'я відправила хлопця на уроки з ліплення, і вже після кількох занять він виліпив з глини голову лева. У 16 років він поступив до Йєльської школи образотворчих мистецтв, згодом його вчителем став Август Сен-Годен. Саме під впливом останнього Бела зацікавився медальєрним мистецтвом [2].

Свою художню освіту Пратт завершував у Парижі. У 1893 р. він повертається до США і починає викладати в Бостонській школі образотворчих мистецтв, паралельно працюючи у власній студії. В 1900 р. за досягнення у галузі скульптури визнаний асоційованим членом Національної академії. Протягом відпущених йому 49-ти років життя попри постійні хвороби він створив понад 180 скульптур і виховав багато талановитих митців. Прекрасним скульптором була й його дружина ХеленЛугардаПрейПратт.

Теодор Рузвельт був особисто зацікавлений у підвищенні якості монет та оригінальності їх сюжету. За його президенства були випущені найбільш цікаві долари США включно із «Золотим орлом» Сен-Годена. До них належать і розроблені Праттом золоті монети вартістю у 2,5 та 5 доларів США, пущені в обіг у 1908 р. — дотепер вони залишаються найбільш скандальними доларами. На аверсі монети номіналом 5 доларів (Іл. 5) (21,6 мм, 8,35 г, товщ. 1,4 мм, 90% золото і 10% мідь) був зображений портрет вождя Ведмідь-Порожній-Ріг профіль вліво, вгорі викарбувано слово «LIBERTY» (Свобода), внизу — дата випуску (1908—1915 і 1925—1929), по периметру — 13 зірок за числом перших штатів. На реверсі — звернений вліво білоголовий орел з оливковою гілкою у лапах в оточенні традиційних написів: вгорі «Сполучені Штати Америки», внизу «п'ять доларів», ліворуч і праворуч девізи «E pluribus unum» (З багатьох — одне) і «InGodWeTrust» (Ми віримо у Бога).

На відміну від переважної більшості монет та медалей вони мають вдавлене зображення — цей прийом запропонував друг медальєра СіліамСтургісБігелоу, захоплений мистецтвом давніх єгиптян. Одразу після випуску монети викликали гостру критику за свою негігієнічність (буцім бруд буде збиратись у заглибленому контурі), приналежність орла до європейського, а не американського виду, і надто хворобливий вигляд індіанця. Обурення викликало й розміщення Праттом свого підпису: «PLB» одразу під головою вождя.

Попри явну тенденційність, критика вловила дещо суттєве — Пратт був насамперед художником європейської школи, а викарбуваний ним вождь не має особливої причини бути задоволеним владою США. Власне, монета надає честь представляти Сполучені Штати тим, хто найбільше постраждав при їх формуванні: корінним мешканцям Північної Америки, майже знищеним голодом і хворобами, та диким тваринам (орлам), чия популяція зведена до мінімуму полюванням та зникненням природного середовища.

Автор не випадково обрав єгипетський прийом оконтурювання рельєфу — цим він вказує, що образ Америки, якою вона була до європейської коло-

нізації, навіки врізаний у сучасну країну. Згодом цей же прийом використав американський фантаст Рей Бредбері, що зобразив США у вигляді планети Марс — земляни спочатку знищили марсіан, але згодом самі перетворились на них.

Не випадковим був і вибір натури. Сприйняття американським суспільством вождя Брюле Лакота Ведмідь-Порожній-Ріг відобразило зміну у ставленні білих переселенців до корінних жителів Америки. Під час індіанських війн на Великих рівнинах 1866—1868 рр. Ведмідь-Порожній-Ріг був одним із найбільш небезпечних супротивників американців — саме під його командуванням сіу здобули перемогу над підрозділом капітана В. Фетермана. Однак через марність усіх індіанських перемог у 1870 р. вождь Брюле Лакота почав мирні перемовини із білими. Колоритний вигляд, гострий розум і залізний характер забезпечили вождю надзвичайну популярність на сході США. Завдяки близькому спілкуванню із вождем Ведмідь-Порожній-Ріг та іншими представниками індіанських племен усе більше американців переставали бачити в них смертельних ворогів, натомість захоплюючись їх гідністю, стриманістю та силою особистості. Втім, не меншу роль у цій зміні зіграло те, що індіанська загроза й індіанський спосіб життя відходили все далі у минуле.

У 1889 р. у столиці штату Небраска Омаха відбулася Міжнародна виставка, метою якої була демонстрація досягнень цивілізації від Міссісіпі до узбережжя Тихого океану. Значна частина експозиції була присвячена Індіанському конгресу. За задумом редактора «Омахська бджола» Е. Роузвотрера понад 500 запрошених на виставку корінних американців з 35-ти племен мали продемонструвати різнобарвність індіанських культур. Усі запрошені могли жити у звичному для себе середовищі і вирішувати власні справи без жодного втручання білих. Групу представників племен сіу очолив легендарний вождь Червона Хмара, під конвоєм був доставлений не менш легендарний Джеронімо.

Ексклюзивні права на фотографування отримав Френк Альберт Райнхарт (1882, Лоді, штат Іллінойс — 1928). Фотограф давно цікавився індіанцями, тож пішов значно далі за просту фіксацію їх зовнішнього вигляду та типових рис — кожний його портрет представляв Особистість з власною історією і світоглядом. Однією з перлин індіанської серії Райнхарта стало фото вождя Ведмідь-Порожній-Ріг.

Художні достоїнства світлин здобули їм шалену популярність — Райнхарт і його помічник Адольф Ф. Мур (пом. 1913) чимало заробили на публікаціях книжок. Бажаючи продовжити настільки успішну справу, вони протягом двох років їздили по резерваціях, аби сфотографувати тих вождів, які не брали участі в Омахському конгресі. Збільшилась популярність зображених на фото осіб. Зокрема, Ведмідь-Порожній-Ріг у 1905 р. був запрошений на інаугурацію Т. Рузвельта, а у 1913-му очолив групу індіанців на інаугурації В. Вільсона. Втім, дружба білих зазвичай приносила індіанцям не меншу шкоду, ніж ворожнеча — під час святкувань вождь захворів пневмонією і помер.

Одним з перших американських художників, хто побачив у культурі корінних мешканців не лише екзотичні мотиви, а внутрішню глибину і гармонію, був ХермонАткінсМакНіл (1866, Еверетт, штат Масачусетс — 1947, Чикаго). Скульптор виріс на фермі своїх батьків, у 20 років закінчив Корнельський університет і між 1886 та 1888 рр. подорожував Європою, аби ознайомитись із найкращими творами мистецтва Старого світу. Врешті, він осідає у тогочасному центрі мистецтв — Парижі, де бере уроки в Анрі М. Шапу і Александра Фалгує.

У 1891 р. молодий художник повернувся до Сполучених Штатів і незабаром починає викладати у школі мистецтв в Чикаго. Згодом там же ж засновує власну студію. У 1893 р. в Чикаго відбулась Всесвітня виставка, де були представлені традиції деяких індіанських племен. Відтоді Херман закохується у світ корінних американців, знову і знову малюючи їх на своїх картинах. Після закриття виставки він познайомився з одним із її індіанських учасників — воїном сіу на прізвисько Чорна Люлька, який виявився викинутим на вулицю без жодних засобів для існування. МакНіл потоваришував із ним і запросив до своєї студії пожити.

З часом його любов до індіанських культур лише поглиблювалась. Бажаючи зберегти від зникнення якомога більше з їх культурного спадку, він разом із своїм партнером Чарлі Брауном і письменником Хемліном Гарлендом здійснив подорож на південний захід США. За час подорожі скульптор створив скульптуру головного вождя навахо Мануеліто, що через чотири роки помер у в'язниці. Скульптор став одним із перших людей західної культури, хто

Іл. 6

Іл. 7

побачив у міфах і обрядах індіанців хопі зміст, актуальний для всіх часів і народів.

У 1895 р. МакНіл одружився з Керол Луїзою Брукс, яка також займалась скульптурою. Через рік виграв римську стипендію Райнхарта і на 3 роки переїхав з дружиною до Італії. В Римі МакНіл реалізував свої враження від відвідин штатів Нью-Мехіко, Арізона, Колорадо і Юта у кількох бронзових скульптурах індіанців, серед яких «Хопі, що біжить — повернення змії» (Іл. 6).

У 1900 р. МакНіл з дружиною повертається до США, де все більше починає працювати над розробкою монет і медалей. У 1931 р. він повернувся до сюжету своєї римської скульптури в бронзовій овальній медалі (висота 74 мм, ширина 70 мм) «Хопі молять за дощ» (Іл. 7). На аверсі четверо танцюристів хопі виконують священний танець зі зміями, п'ятий випускає змію в намальовану на підлозі Ківи річку, що символізує звільнення водних потоків з небесних хмар. На стінах храму намальовані схожі на змій струмені дощу, вже готові вилитись на землю. На реверсі четверо індіанських воїнів зі зміями в руках мчать у світлі блискавок. Зміст обряду заклинання дощу переданий художником з точки зору учасника, а не стороннього глядача.

Ритуал належить культурі, де люди і природа ще не відокремлені один від одного непроникною стіною — дії людей знаходяться у відповідності з природними ритмами — і навпаки. Культура хопі належить до найстаріших американських культур. Її представники бачать себе хоронителями землі — увесь рік за складним календарем проводяться ритуали, щоб забезпечити рівновагу між матеріальним та духовним світом. Головним засобом зв'язку між ними вважається танець, місцем же ж проведення ритуалів є подібний до мурашника храм Ківа з входом на даху. Фото- і відеозйомки під час проведення обрядів не стільки заборонені, скільки неможливі — наслідком усіх спроб стала зіпсута плівка. Тож єдиною формою розповіді про ритуали хопі є їх трансформація у художній образ.

Необхідні для розуміння медалі МакНіла пояснення він дав сам [4]: згідно з художником, обряд хопі дав змогу йому доторкнутись до самої основи релігійного світосприйняття, що полягає не в очікуванні відповіді Небес, хай навіть від неї залежить твоє життя (а у посушливій Арізоні кожний день без дощу загрожує смертю усьому живому), а в інтенсивності спілкування зі Священним. Церемонія заклинання дощу відбувається раз на два роки у серпні протягом 16-ти днів майже повного посту. Дев'ять днів присвячені підготовчим роботам на зразок створення картин із піску, спорудження вівтаря тощо. Ще чотири дні всі клани хопі збирають змій з півночі, сходу, півдня і заходу, а також зверху і знизу своєї території, таким чином охоплюючи всі сторони всесвіту.

Попри те, що більшість змій отруйні і небезпечні для людини, у них не виривають зубів і навіть не вичавлюють отрути. В останній день церемонії хопі танцюють парами, один танцюрист тримає живу змію, другий намагається утримати її від укусу орлиним пером (такий метод пояснюється тим, що орли є природним ворогом змій). МакНіл із захопленням відзначає, що укушених майже не було, а навіть якщо змія жалила танцюриста, це не завдавало йому жодної шкоди [1, с. 10—12].

Завершальним акордом стає публічна церемонія, що полягає у круговому танці довкола священного каменю на плато у Васлпі. Після двох обходів воїни

розбирають змій і відносять їх назад до пустелі. МакНіл відзначає, що хоча протягом останніх тижнів не було жодної ознаки дощу, на наступний день після церемонії у небі з'явилась хмара, а через день уже йшов рясний дощ.

Попри відносно невеликий розмір медаль звучить як гімн гармонії між людиною і світом та між людьми, об'єднаними єдиним міфом. Вона поєднує усі три види етнічних мотивів: зображення представників етнічних груп (індіанці хопі), їх обрядів (два етапи церемонії прикликання дощу) та зразків їх творчості (малюнки у храмі).

Ще одним митцем, що працював у напрямі етнічної медалі, є Джеймс Фрезер (1876, Вайнона, штат Мінесота — 1953), що його відносять до найвідоміших американських скульпторів другої половини XX ст. Можна сказати, що індіанська тема увійшла у плоть і кров майбутнього художника, бо саме під її знаком пройшли його останні місяці в лоні матері — батько Джеймса, будучи інженером залізничних компаній, був відправлений з групою пошуку решток 7-го кавалерійського полку[1] генерала Джорджа Кастера, вщент розбитого об'єднаними силами Лакота, Шайєн і Арапахо у битві при Літтл-Бігхорн (1876). Дитячі спогади Фрезера пов'язані із витісненням індіанців усе далі і далі на захід або ув'язненням у резерваціях — ці враження лягли в основу багатьох його робіт [3].

Найбільш відома з них — монета достоїнством 5 центів (21,21 мм, 5,0 г, 75% мідь, 25% нікель) з головою старого індіанського вождя, профіль вправо на аверсі, та зверненого до нього мордою бізона на реверсі (Іл. 8). Монета була розроблена Фрезером ще у 1911 р., однак викликала стільки нарікань, що ще два роки у неї вносились зміни. Нарешті у 1913 р. вона надійшла в обіг і карбувалась до 1938-го.

За свідченням художника у портреті на аверсі він намагався створити узагальнений образ індіанця прерій, однак за основу для нього були взяті обличчя трьох реальних людей: вождя Оглаласіу Залізний Хвіст (Іл. 9), вождя кайова Велике Дерево, і вождя шайєнів Два Місяці. Та, все ж, головним джерелом образу був саме легендарний Залізний Хвіст (1842—1916) — єдиний живий учасник битв при Літтл-БігХорн (1876) і при Вундед-Ні (1890). Втім, остання була не стільки битвою, скільки бойнею — згідно офіційного пояснення, випадковий постріл спровокував напад 7-го кавалерійського полку США (500 людей і 4 гармати) на вже обеззброєних індіанців включно із жінками і дітьми. Однак те, що тіла убитих жінок і дітей згодом знаходили у радіусі 2 миль від

Іл. 8

Іл. 9

Іл. 10

[1] Сили Кастера становили 617 солдатів, 30 розвідників і 20 цивільних. Кастер планував балотуватись на пост президента і хотів заявити про себе голосною перемогою. Наслідком битви стала втрата 253 військових, 5 цивільних і 3 розвідників з боку білих американців і близько 35 воїнів з боку індіанців.

Іл. 11

Іл. 12

місця табору, свідчить про цілеспрямоване знищення, а не миттєве потьмарення. У результаті загинуло від 153 до 300 індіанців Лакота і 25 солдатів. Частковим поясненням може бути факт, що саме 7-й полк був знищений у битві при Літтл-БігХорн, і хоча вцілілих після розгрому у його складі небагато, їхні товариші переживали ту поразку як власну. Бажання помститись може пояснити жорстокість кавалеристів — вони не змогли подолати воїнів, зате узяли гору над беззбройними, жінками і дітьми. Однак це не пояснює безпрецедентного факту вручення найвищих військових нагород США — Медалей Пошани мінімум 20-ти учасникам цієї різанини[2]. Тож цілком ймовірно, що акція від початку була спланована як безжальне знищення, аби продемонструвати індіанцям марність їх нової релігії Танець Духів[3] і остаточно підірвати їх супротив. Розрахунок виявився точним — бійня при Вундед-Ні стала останнім великим збройним протистоянням між армією США та індіанцями Лакота, а Чорний Лось сказав про Вунден-Ні: «Мрія мого народу померла Там… Немає більше священних місць, священне дерево мертве».

Таким чином, Залізний Хвіст пережив найбільший тріумф і найбільшу трагедію племен прерій. Останню частину життя він провів у цирку Буффало Білла (1846—1917), що залишив характеристику вождя, до якої годі щось додати: «Він був найкращим з усіх людей, яких я знав». Під час гастролей вождя часто фотографували — одним з найбільш відомих став знімок провідного фотографа початку XX ст. Гертруди Кайзебір (1852, де-Мойн, штат Айова — 1934, Нью-Йорк), зроблений під час виступів шоу Буффало Білла у Нью-Йорку 1998 року. Гертруда прагнула сказати нове слово у розкритті індіанської теми і їй це сповна вдалось. Як і Ф. Райнхарта, її цікавили не зовнішні атрибути, а глибина особистості — інколи вона навіть відмовлялась від церемоніальних костюмів, аби зосередити всю увагу на обличчі. Вождя Залізний Хвіст вона також спочатку сфотографувала у буденному одязі, проте йому настільки не сподобався знімок, що він розірвав його. Тож наступне фото Кайзебір зробила вже у церемоніальному вбранні. Однак, працюючи над своїм варіантом портрета, Фрейзер знову відмовився від багатого убору — дві обвислі пір'їни позначають зубожіння і занепад колишніх володарів Америки.

Реальний прототип існував і для образу бізона — ним став бізон «Чорний Діамант» з Центрального Зоопарку Нью-Йорка. Художник не випадково поєднав індіанців прерій та бізонів — вони-бо справді становили дві сторони однієї медалі. Коли білі переселенці не змогли зламати супротиву вільнолюбних індіанських племен, вони вирішили знищити саму основу їх життєдіяльності — незлічені стада бізонів. Протягом кількох років бізони зникли з лиця землі, а залишені без їх м'яса і шкур індіанці були змушені скоритись перед завойовниками.

Однак навіть поставлені на межу вимирання, індіанці прерій залишились втіленням Свободи, що визна-

---

[2] Для порівняння за важку триденну битву при Бер-По Медалі Пошани отримали тільки 3 особи.

[3] Релігію заснував пророк Вовока з племені Пайютів, що отримав видіння про повернення Ісуса Христа в образі індіанця. Месія мав повернути на землю духів предків і стада бізонів.

ли навіть їх найбільші вороги. Старий індіанець на монеті Фрезера виснажений, але вільний. Напис «Свобода» перед його чолом заявляє про неї усім, хто не здатний побачити її без підказки. Неможливо не помітити, наскільки історія індіанців прерій, що усе відступали на захід, поки не зникли під навалою зі сходу, схожа зі змальованою Джоном Руелом Толкіном історією ельфів — первонароджених істот, що перевершують людей мудрістю і вмінням жити у гармонії з природою, однак змушені поступитись їм місцем під сонцем…

Етнічна, у тому числі індіанська тематика привертає до себе не лише американських, а й європейських художників. Одним із них є французький медальєр Жорж Люсьєн Базор (1889, Париж — 1974, Париж). Основні навички гравера Жорж Люсьєн перейняв у батька — Альберта Базора. Незабаром учень перевершив учителя — в 1923 р. Жорж виграв Гран-Прі Рима, а з 1930 по 1958 рр. займає посаду головного гравера Паризького монетного двору. Етнічна тема проходить крізь усю його творчість. Зокрема, він розробив монети для Камбоджі, В'єтнаму, французької Екваторіальної Африки, французької Океанії, Мадагаскару, Нової Каледонії та інших колишніх французьких колоній.

Для паризької колоніальної виставки (1931) Базор створив мідну медаль (32 мм) із профілем індіанця в короні з орлиного пір'я вліво на аверсі та павільйонами виставки на реверсі (Іл. 10).

Зображення корінного американця могло б бути віднесене до декоративного мотиву, якби не вираз його обличчя. Французький художник передав зміст стосунків сучасної західної цивілізації та Північноамериканських племен. Вони більше не становлять загрози, тож їх уже не намагаються знищити, але перетворюють на іграшку (згадаємо сцену, де герой П'єра Рішара зі стрічки «Іграшка» зустрічається із таким же як він сам «іграшковим» індіанцем, що покликаний приваблювати клієнтів до супермаркету). І часто корінним американцям не залишається нічого іншого, як уподібнюватись до «іграшкового індіанця», що танцює для розваги пересиченої видовищами публіки. Однак при цьому вони здатні залишитись справжніми, значно більш справжніми за тих, хто ними розважається.

Обличчя індіанця на медалі Базора випромінює гідність і філософський спокій — його власник занурений у внутрішній світ, що залишається річчю у собі для сторонніх спостерігачів. Попри роль «яр-

Іл. 13

маркового блазня» він живе у споконвічному міфі, де кожний ритуальний рух або елемент вбрання сповнений значення, а між людиною і всесвітом прокладена постійна лінія зв'язку, що діє настільки ж безвідмовно, як сучасний зв'язок між Парижем та Нью-Йорком.

Бронзову медаль (34 мм) (Іл. 11) для Азійського павільйону тієї ж Колоніальної виставки 1931 р. створив інший виданий французький медальєр — П.-А. Морлон. Однією з головних родзинок виставки було відтворення головного храму комплексу Ангкор Ват, що займав понад 10% її загальної площі. Стилістичні особливості його скульптурного декору й обіграв у своїй медалі Морлон.

Побудований королем Камбоджі Сурьяварманом II (роки правління 1113—1150) між 1110 та 1150 рр. Ангкор Ват є найбільшим храмовим комплексом у світі[4] і відтворює індуїстську модель світу із священною горою Меру у центрі (головний храм) та світовим океаном по периметру (рів із водою). Сурьяварман II централізував Камбоджу і вів численні війни із сусідами, однак в історії залишився насамперед як творець Ангкора, за що й отримав прізвисько «Мікеланджело Сходу». В Ангкорі його головний творець отримав свій останній притулок — його посмертне ім'я Парамавішнулока свідчить про його приналежність до вайшнавізму[5].

Для своєї медалі Морлон обрав два найбільш характерні мотиви скульптурного оформлення храму:

[4] Площа храмового комплексу Ангкора становить 200 км², а площа усього міста охоплювала близько 3000 км², що робить його одним з найбільших людських поселень доіндустріальної епохи.

[5] Напрям індуїзму, основою якого є шанування бога-хоронителя всесвіту Вішну та його аватарів, особливо — Рами і Крішни.

Іл. 14

Іл. 15

небесна танцюристка Апсара і священна тварина індуїзму — слон. Жіноче обличчя на аверсі поєднує характерні риси сучасних дівчат-кхмерок у традиційному одязі та прикрасах і стилістичні особливості ангкорських рельєфів (Іл. 12).

Слон на постаменті є зразком ангкорської скульптури і передає особливості світобачення кхмерів періоду їх найвищого розквіту (Іл. 13). Загалом ця маленька медаль створює враження поєднання витонченості і монументальності, що виникає від огляду величезного комплексу Ангкор Ват. Та на відміну від останнього вона характеризує не лише минуле, а й майбутнє народу, якому присвячена.

Для медалі (бронза, 31,5 мм), що представляла Африку Міжнародної виставки 1935 р. у Брюсселі (Іл. 14) П. Туре обрав тему Конго. Представлений на реверсі медалі лев не дуже характерний для фауни Конго, однак вдало поєднує у собі геральдичну тварину Бельгійського Королівства і представника природи Африки. Жіночий профіль вліво на аверсі представляє не стільки етнічний тип, скільки втілює еталон краси племені мангбету. Витончені риси дівчини наче створені для компонування у медальному колі — дещо скошене і подовжене чоло може здатись стилістичним прийомом, однак є документально точною етнографічною реалією (Іл. 15). Практика деформування черепів надзвичайно розповсюджена — протягом тисячоліть її практикували народи різних культур і континентів. Особливо популярності вона набула у Мезоамериці. Різноманітні пояснення цієї практики можна звести до двох:

1) зміна форми черепа впливає на людські здібності;

2) зміною форми череп людини уподібнюється черепу інших істот (тварин, прибульців, людей іншого виду тощо).

На користь другого пояснення можна віднести знахідки черепів видовженої форми із об'ємом мозку вдвічі більшим за характерний для людей сучасного виду — воно дотепно обігрується у стрічці С. Спілберга «Індіана Джонс і Королівство кришталевого черепа» (2008) і є достатньо популярним серед прихильників теорії палеоконтакту. Між тим ті, хто іще нещодавно практикував видовження черепів надають перевагу поясненням першого типу. Зокрема, мангбету вважають, що завдяки «ліпомбо» (видовженню черепа) діти стають розумнішими — задля цього голову дитини стискали смужками зі шкури жирафа. Зачіска дорослої людини мала іще сильніше підкреслити видовжену форму голови — волосся перепліталось із соломою, утворюючи циліндричну конструкцію, закріплену довгими кістяними шпильками.

Очевидною функцією видовження черепа є соціальна диференціація — ця практика розповсюджена саме серед народів із високим ступенем соціального розмежування. У цих суспільствах аристократ воістину формувався змалку і разюче відрізнявся від простолюду своїм виглядом. Одяг, коштовності, колір шкіри, татуювання, манера, мова та інші ознаки високого статусу можуть надати аристократичного вигляду людині, що у дорослому віці пробилася на вищі щаблі соціальної ієрархії — однак ніхто б не зміг видовжити власний череп. Безперечно, однією з причин надання черепу саме витягнутої форми було спостереження, що люди із високим чолом зазвичай відрізняються й високим інтелектом, яким повинен бути наділений вождь або його радники. Видовжена форма голови могла бути підкреслена зачіскою або головним убором, як це й робили мангбету. Однак у більшості культур задовольнялись тим, що змінювали аристократичні голови виключно зовнішніми засобами. Вочевидь, саме так з'явились такі атрибути правителя, як корона, тіара тощо.

Головний убір, що максимально видовжує форму голови характерний і для племені тлінкітів, що мешкає на південному сході Аляски. Портрет їх вождя Чілкета у традиційному вбранні та зображення зразків традиційного мистецтва поєднує медаль 1972 р. (бронза, 73 мм) (Іл. 16) роботи американського скульптора і медальєра Джона Едварда Свенсона (1923, Лос-Анджелес).

Іл. 16

У складі ВМС США скульптор брав участь у Другій світовій війні. Після повернення вивчав скульптуру у Вищій школі Клермонта під керівництвом Альберта Стюарта, чиїм помічником був до його смерті у 1965 р. Скульптури художника прикрашають багато громадських будівель у США і інших країнах. У 1997 р. отримав Золоту медаль на виставці країн — членів НСС у Нью-Йорку, двічі вшановувався премією американського інституту архітектури за видатні досягнення у скульптурі. Іще одна премія була вручена Свенсону за визначні життєві здобутки.

Іл. 17

У своїй медалі Свенсон зміг передати насичене мистецьке і релігійне життя північноамериканських «спартанців». Композиція реверсу із ритуального стовпа по центру, двох масок і накидки відображує три основні сфери художньої діяльності тлінкітів: дерев'яна скульптура, ткацтво і ритуальні танці. Аби переконатись у етнографічній достовірності представлених предметів достатньо порівняти їх із зразками оригінальної творчості тлінкітів: тотемним стовпом із зображенням Туманної Жінки (Іл. 17) та ритуальною накидкою (Іл. 18).

Іл. 18

З допомогою багатого арсеналу свердл, тесл, кам'яних сокир та інших деревообробних інструментів тлінкіти виготовляли різноманітні вироби з дерева від дощок до вкритих тонким різьбленням скульптур. Не менш розвинутим було й ткацтво — укриті складним візерунком ритуальні вовняні накидки «чілкат»[6], сплетені з пуху гірських кіз здавна служили показником знатності і достатку, а зараз їх придбання можуть собі дозволити лише багаті колекціонери. Чоловіки підготовляли зразки для візерунку, а жінки втілювали їх у життя. Композиція ділиться на три частини — відкриту для поглядів центральну, що покривала спину власника і містила його родову емблему та дві приховані від очей бічні із додатковим образами.

Однак медаль відображує не лише зразки мистецтва тлінкітів, а й дві його характерні особливості: багатофігурність і поліейконічність. Перша є поєднанням в одному предметі різних образів, друга позначає плавне перетікання цих образів один в одного. Саме

[6] Згідно з розповсюдженим поясненням, свою назву накидки отримали за однойменним селищем, майстрині якого славились своїми виробами, хоча цілком могло бути й навпаки.

Іл. 19

Іл. 20

цим принципам художник підкорює композицію — тотемний стовп, маски і накидка не просто поєднані, а мовби перетікають один в одного — накидка з масками утворює крила довкола стовпа, а стовп відтворює центральну частину накидки… Можна сказати, що під час роботи над медаллю майстер перевтілився на одного з тих, чию культуру він представляв.

Представники традиційних культур не лише є предметом зображення на медалях, а й створюють їх власноруч. Зокрема, каліфорнійський художник, скульптор і медальєр Гері ХіменесҐулд (1943, Джері, штат Каліфорнія) є корінною американкою з племені тонгва (Tongva /ˈtɒŋvə/ tong-və). Олійними фарбами Гері почала малювати ще у дитинстві, а пізніше стала працювати й як скульптор. У своїй творчості митець звертається до минулого і сучасності Америки, поєднуючи традиції західного та традиційного мистецтва. Зокрема, одностороння медаль неправильної форми «Апач із племені Хікарілла[7]» (JicarrilaApache, бронза, 101,6 х 127 мм) зображує портрет чоловіка із традиційними для апачів зачіскою та прикрасами, профіль вправо (Іл. 19). Обличчя індіанця Хікарілла втілює волелюбність корінних американців, що справедливо асоціюються із свободою. Як відомо, індіанці воліли померти, аніж жити у рабстві. Особливою безкомпромісністю відзначилось плем'я Хікарілла, що єдині з шести регіональних груп апачів[8] відмовились допомагати федеральним військам у пошуку легендарного Джеронімо.

Фактура тла і форма медалі асоціюється з кам'яною брилою — висіченим із каменю виглядає й обличчя індіанця. Він повністю контролює власні емоції, є річчю у собі для стороннього погляду. Це підкреслює відсутність у медалі другої сторони. Суворі із ворогами, апачі ніжно любили своїх родичів та дітей, і були вірними друзями. Сімейні цінності в апачів посідали перше місце і саме заради родичів та одноплемінників чоловік виходив на стежину війни. Військова підготовка апачів вражає дотепер — казали, що воїн-апач міг пробігти 50 міль без зупинки. Всіх апачів можна характеризувати словами: «вони чинили, як їм хочеться і нікому не підкорялись, у них не було нічого і було все». Було все, оскільки кожний апач був більшим за індивідуальне «я», ототожнюючи себе як із власним родом, так і природою у цілому. Саме цей аспект апачського світогляду і відображений у медалі Хіменес Гулд; кам'яна брила тотожна водночас індіанцеві і його скелястій батьківщині (північ штату Нью-Мехіко).

Двостороння квадратна медаль «Пророцтво: повернення царя Пакаля» поєднує профіль правителя Баакульського царства майя Пакаля Великого[9] (603—683) на аверсі й образ бога Кетцалькоатля на реверсі (Іл. 20). Тронне ім'я правителя Пакаля стало першим іменем майя класичного періоду (IV—IX ст. н. е.), прочитаним сучасними вченими. Священне ім'я давалося царю після його вінчання на царство і представляло його тотемного покровителя. Тотемом Пакаля була водяна лілія (jannaa [h] b), чиїм додатковим епітетом і було слово *pakal* — щит.

Майбутній правитель народився у столиці Баакульського царства Лакам-Ха-Паленке у важкий період — двічі (у 599 та 611 рр.) його рідне місто спустошувалось військами Канульського царства,

[7] Назва хікарілла (вар. Хікарільа, Хікарійя) походить від слова «кошик» з мексиканської форми іспанської мови.

[8] Це Західні Апачі-Койотеро, Чірікахуа, Мескалеро, Хікарілла-Тінде, Ліпан та Кайова-Гатака.

[9] Пакаль Великий, 'К'інічХанаабПакаль I, майя 'K'inich-Janaa [h] b Pakal — «Сяючий … Щит».

що на той час було найбільш могутньою державою майя. Уже в дванадцятирічному віці Пакаль сів на престол. Поступово йому вдалося зміцнити державу. Він уклав союз із чонтальцями, здобув ряд важливих перемог у збройних конфліктах і розгорнув широку будівельну діяльність.

Вдосконалення будівельної техніки дає змогу збільшити площу перекритих кам'яною покрівлею приміщень, зазнав змін і стиль. У посмертних текстах Пакаль іменується «володарем п'яти пірамід», якими стали корпуси A, B, C, D і E. Першою архітектурною спорудою правління Пакаля став «Забутий храм» (ймовірно, усипальниця батька), а останніми — усипальниця дружини ІшЦ'акбу(ль) Ахав «Піраміда Червоної Цариці» («ReinaRoja» або «Храм XIII») та усипальниця самого царя БолонЙетНаах, «Чертог дев'яти звершень», що часто іменуються «Храмом Написів» («TemplodelasInscripciones»).

Божество, яке ацтеки іменували Кетцалькоатль (букв. «пернатий змій»), а майя — Кукулькан поєднує у собі дві стихії — повітря, символізоване птахом кетцаль і воду, символізовану змією. У тольтеків образ божества злився з образом доброго правителя на ім'я Се АкатльНакшитльТопильцінКетцалькоатль (923—947 або 947—1000). За легендою, розчарований злобою людей Кетцалькоатль відплив на захід, але пообіцяв повернутись. Оскільки його іконографія включала наявність довгої бороди і білої маски, прибуття Кортеса було спочатку сприйняте як сповнення пророцтва — це стало одним з головних чинників, який дозволив конкістадору завоювати Мексику[10].

Поєднання образів Пакаля і Кетцалькоатля мотиване пророцтвом, згідно котрого Кетцалькоатль повинен повернутись у вигляді Пакаля. Розповсюджене тлумачення відносило цю подію на 21 грудня 2012 р. Як ми знаємо, у 2012 р. нічого екстраординарного не відбулось, однак можна вважати, що тоді Пакаль-Кетцалькоатль тільки народився, тож проявить себе він років через 30. Лишається сподіватись, що пророцтво про повернення «Пернатого змія» не зіграє з нащадками ацтеків і майя чергового злого жарту.

Медальєр свідомо відмовляється від будь-яких змін стилю Паленке, аби передати автентичний зразок культури майя, водночас жахливої і прекрасної — портрет царя відтворює його образ на сучасних йому стелах, а образ «Пернатого Змія» наче зійшов з настінних розписів.

Отож, можна сказати, що етнографічна тематика не просто широко представлена у медальєрстві, а й є надзвичайно близькою йому за духом. Тож саме мистецтво медалі може стати територією плідного взаємообміну різних культур.

1. *Alexander D.T.* The Art Medal Defined // The Medal Collectorsof America Advisory. — Volume 8. — № 5. — 2005. — May. — P. 10—12.
2. Bela Lyon Pratt. American Sculptor (1867—1917), режим доступу: http://www.belalyonpratt.com/biography.html. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.
3. *James Earle Fraser*, US Coin Designer and Engraver, режим доступу: http://www.usacoinbook.com/encyclopedia/coin-designers/james-earle-fraser/. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.
4. Society of Medalists (SOM), FILE 72/6911, режим доступу: http://artmedal.org/collections/displayimage.php?album=topn&cat=0&pos=71. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.

Vasyl Hurmak

ETHNOGRAPHIC THEMATIC
IN MEDALLIC ART

The paper describes the development of ethnic thematic in medallic art from the antiquity till modernity. Evolution of ethnic motif, from the reflection of alien's (conqueror or trader) point of view till reflection of such a human's point of view, that enjoys representatives and culture of some ethnic minority, is traced. The ability of medallic art for entire transmission of traditional cultures specificity and its organic connection with traditional art practices is marked.

Keywords: medal, medallic art, coin, antiquity, traditional art.

Васыль Гурмак

ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА
В МЕДАЛЬЕРНОМ ИСКУССТВЕ

В статье описывается развитие этнической тематики в медальерном искусстве от античности к современности. Прослеживается эволюция этнического мотива, от отображения с точки зрения чужого (завоевателя, или торговца) к отображению с точки зрения человека, симпатизирующего представителям и культуре определенного этнического меньшинства, либо непосредственного к ней принадлежащего. Отмечается способность медальерного искусства к максимально полной передаче специфики традиционной культуры и ее связи с традиционными художественными практиками.

Ключевые слова: медаль, медальерное искусство, монета, античность, традиционное искусство.

[10] В.І. Гуляєв вважає твердження про ототожнення ацтеками Кортеса і Кетцалькоатля помилковим, однак більшість вчених не бачить причин для сумніву у традиційній версії.

Ярослав БОБОШ

СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНА СИТУАЦІЯ У ГАЛИЧИНІ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Розглядаються культурні процеси, які визначили характер тенденцій у малярстві Галичини другої половини XIX — початку XX століття. Базовим об'єднанням національної духовної еліти стала робота інтелігенції Галичини та Наддніпрянщини на переломі віків. Нова хвиля москвофільства дала змогу польській шляхті закріпити свій союз з австрійським урядом, і українці лишилися сам на сам зі своїми проблемами. Все це відбувалось на тлі несприятливих внутрішньо національних і зовнішньо політичних обставин. Зосереджено увагу на висвітленні контактів західноєвропейського мистецтва з українським на тлі політичних протистоянь.

Ключові слова: Галичина, культурне відродження, інтелігенція, мистецтво, політика.

У другій половині XIX ст. активізувався процес консолідації інтелектуальної еліти східно- і західноукраїнських земель, що входили до різних імперій. Саме в 1860-ті рр., коли на Лівобережній Україні посилились утиски царату щодо української культури, в західноукраїнських землях інтелігенція відчувала, хоч і досить обмежено, деякі політичні права та свободи, намагаючись втілити їх у справу національного та духовного визволення. Тому звідси й починається український П'ємонт — прогресивний рух за об'єднання нації, політичне, духовне, державне відродження. Поява мистецької еліти і збереження національних культурних традицій в народному середовищі зробили реальним українське культурне відродження. Якщо в літературі, театрі вже сама мова визначала їх національний образ і спрямованість, то у сфері образотворчого мистецтва вироблення національних форм було проблематичнішим. Проте, активізація культурних процесів не лишала осторонь митців, впливала на національну спрямованість їхніх художньо-естетичних пошуків.

Особливості розвитку української культури другої половини XIX ст. полягали у тому, що з середини XIX ст. у культуротворчих процесах вимальовуються певні закономірності, властиві багатьом народам Європи, що перебували у складі імперій й торували шлях до незалежності. Якщо в першій половині XIX ст. пошук шляхів еволюції національної культури спирався насамперед на національну минувшину, її ідеалізацію (особливо козацько-гетьманської доби), то в другій половині XIX ст. відбулася трансформація суто культурницького руху в рух національно-визвольний, завданням якого стало вирішення широкого спектру соціально-економічних і політичних проблем — від повалення самодержавства та скасування кріпацтва до створення інфраструктури української культури.

Справі культурно-національного відродження сприяло заснування 1868 р. у Львові громадського товариства «Просвіта» на чолі з А. Вахняниним. Дуже скоро по усій Галичині відкрились його філії, що об'єднували прогресивну інтелігенцію не тільки цього регіону, а й Буковини, а згодом і Східної України. У роботі «Просвіти» брали участь В. Барвінський, Ю. Федькович, І. Франко, М. Коцюбинський, Г. Хоткевич, Леся Українка та інші. Головним завданням «Просвіти» було поширення освіти серед народу, підвищення його загальнокультурного рівня та сприяння формуванню національної свідомості. Для цього в 77 її філіях було засновано близько трьох тисяч читалень та бібліотек, здійснювалися театралізовані вистави тощо.

Після Емського указу (травень 1876 р.) знову посилилась цензура у східноукраїнських землях; епіцентром культурного відродження, об'єднання інтелектуального потенціалу всієї України став Львів. Тут у 1873 р. було засноване Наукове товариство імені Т.Г. Шевченка (НТШ ім. Т.Г. Шевченка), яке понад 15 років очолював М. Грушевський. Воно згуртувало майже всіх провідних східно- та західноукраїнських учених, а також науковців з європейських країн. Поряд з М. Грушевським працювали мовознавці А. Кримський, Б. Грінченко, літератори та публіцисти В. Гнатюк, М. Франко, М. Павлик, історики Ф. Вовк, В. Антонович, композитор Ф. Колесса та багато інших. Після реорганізації 1892 р. НТШ ім. Т.Г. Шевченка виконувало функції академії наук. Протягом 90-х рр. XIX — початку XX ст. вийшли його збірники: «Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка», «Збірник математично-природничої та лікарської секції», «Етнографічний збірник», «Пам'ятки українсько-руської мови та літератури», «Літературно-науковий вісник», «Українська видавнича спілка» та інші.

Окрім окреслених аспектів, що мали безпосередній вплив на становлення та розвиток української національної культури та мистецтва, дуже важливим чинником була церква. Церковне керівництво галицького краю, намагаючись побороти латинізацію і зберегти чистоту свого обряду, було більш схильним до компромісів з російською православною церквою. Тому-то активні контакти з Російською імперією, які видавались їм меншим злом, ніж латинізація, набули дуже поширеного розголосу і позитивно сприймались серед суспільства.

З «Весною народів» 1848 р. і першими реальними здобутками галицьких українців у національному самовизначенні і самостановленні в культурному відношенні закінчився перший етап галицького пробудження. Наслідки його були достатньо позитивні. Українці твердо стояли на позиції утвердження національної мови. В цей період на кількох кафедрах Львівського університету було переведено викладання деяких предметів на «руську» мову, засновано спеціальну кафедру української літератури на чолі з професором Я. Головацьким. У гімназіях теж почались такі тенденції. Дуже скоро, а, властиво, у 1849 р., Я. Головацький видав свою «Граматику руської мови». У передмові він писав, що його бажанням було дати посібник такий, який був би джерелом мови українського народу.

Однак на обріях ледве ще пробудженого життя з'явились хмари польської шовіністичної експансії, що почали загрожувати нівеляцією всього, що галичани здобули. Другою небезпекою, ідеологічно куди гіршою, була поява промосковської політичної орієнтації або так званого москвофільства. Останнє згодом стало поважною загрозою для української самобутності і суверенності, і з яким треба було боротись довгі десятки років. Москвофільство, яке сильно гальмувало розвиток національної культури, було великою проблемою в житті західної гілки українського народу. Москвофільський табір, що у своїх політичних прагненнях орієнтувався на тогочасне російське самодержавство, зневажливо ставився до національної мови, культури і самостійницьких прагнень українського народу. Москвофіли виступали проти українських національних сил, які мали в своїх руках низку організацій і впливи на значну частину освіченого громадянства, аргументуючи свою позицію нібито позитивними закликами до боротьби з полонізацією та германізацією. Однак, насправді, москвофіли, не визнаючи української мови, користувалися витвореним «язичієм», тобто штучною сумішшю церковнослов'янської, російської та української мов (саме західноукраїнського діалекту).

Утворення такого «язичія» було абсурдним явищем, з якого насміхались російські шовіністи, але у політичних цілях підтримували його. Це був реальний вияв імперських прагнень. Адже від самого початку «язичіє» москвофілів було мертвим і не могло стати мовою літератури, а твори, писані ним, не знаходили шляху до народу ні тоді, ні пізніше — в кінці XIX — на початку XX століття.

Без сумніву, справжні українські патріоти намагались чинити опір такій ситуації, проте протистояти німцям, полякам і росіянам було досить складно. Багато визначних галицьких діячів не змогли знайти в собі необхідної твердості і здали позиції. Навіть член славної колись трійці — Яків Головацький, іменований у Львівському університеті професором української мови, повернув у табір москвофілів.

Політична ситуація 1870—1890 рр. визначається піднесенням активності. У розвитку національних культурницьких рухів цього періоду слід наголосити на трьох аспектах: 1) у зміцненні національно-прогресивного табору; 2) у посиленій боротьбі з москвофільським рухом; 3) у послідовному визріванні національно-політичної думки, яка викристалізовувалась у трьох політичних

партіях, що, під впливом книжки Ю. Бачинського «Україна Ірридента», прийняли як максимальну програму, українську державницьку платформу. Все це відбувалось на тлі несприятливих внутрішньо національних і зовнішньо політичних обставин, а ще й до того серед консерватизму інтелігентської верстви. Доводилось вести боротьбу з польською адміністрацією в Галичині, з економічною нуждою українського села, з робітничими страйками та неприхильним ставленням австрійської влади до українського національного руху.

Помітними були 1870-ті роки в Галичині ще й іншими виявами. З одного боку, тут доходило до перших робітничих страйків, а з іншого — до консолідації українських селян і міщан у національних господарських організаціях, товариствах та активізації духовенства.

На особливу увагу в цей час заслуговує розгляд діяльності «Народовців». Вони активно виступили проти консервативного москвофільського табору старої інтелігенції. Це була молодша за віком група — письменники, вчителі, юристи, студенти. Вони намагалися продовжувати справу М. Шашкевича та його однодумців.

Активна і послідовна боротьба українського населення Галичини проводить до реальних і дієвих результатів. Однак в 1870 рр. загальнозрозуміла проблема національного самовизначення українців зіштовхнулась з новою внутрішньою загрозою.

Нова хвиля москвофільства дала змогу польській шляхті закріпити свій союз з австрійським урядом, і українці лишилися в імперії сам на сам зі своїми проблемами.

Діячі «Просвіти» організовували осередки по містах і містечках Галичини в яких проводили музичні і театральні секції тощо. Перед патріотами стояло завдання піднести українську культуру і свідомість простого народу. дієво поширювати освіту серед людей та підтримувати живий контакт з передовими діячами київської «Громади» (Антоновичем, Кониським тощо [6]. Це сприяло згодом становленню цілого ряду товариств і об'єднань проукраїнських угрупувань та рухів під егідою «Просвіти» [3].

Повноцінний розвиток культури і мистецтва у Галичині був реальним лише за умов функціонування різних видів художньої творчості. Одне з найважливіших місць у культурі цього часу належало літературі. В порівнянні з попереднім періодом відбувається масове друкування і поширення книжок не лише у центрі, а й у найвіддаленіших районах. Українська література була репрезентована іменами І. Франка, В. Стефаника, Ю. Федьковича, Н. Кобринської, М. Павлика та інших видатних майстрів слова. Діяльність західноукраїнських літераторів виконувала подвижницьку місію, адже це була праця «не за гроші», а за національну ідею.

Підтримкою в цій титанічній праці для галицьких письменників стала поява національних періодичних видань (газет, журналів, альманахів тощо), яка поклала край пануванню у пресі русофілів (чи москвофілів, як тут їх називали). Це стало початком цілого ряду періодичних видань українською мовою, що з'явились у Коломиї, Перемишлі, Відні та деяких інших містах Австро-Угорської імперії.

Разом з тим, не треба забувати, що у Львові виходив ряд газет і журналів польською та німецькою мовами, які висвітлювали, також, і українські культурологічні теми [9]. Зрозуміло, що такі публікації були не основними у цій пресі, однак, в цілому, вони вагомо доповнювали український інформаційний фон, хоча становище національної культури української громади важко було назвати сприятливим.

В кінці 1880-х рр. українці спробували дійти згоди вже не з урядом Відня, а з місцевим польським. Останні, що старалися систематично не допускати в Галичині українського впливу, зобов'язувалися збільшити кількість кафедр у львівському університеті а також число українських гімназій та шкіл. Ця угода була реально зреалізована. За відповідні поступки українці повинні були надавати польській краєві владі політичну підтримку.

І справді, внаслідок цієї згоди, як її називали в Галичині «нової ери», було значно збільшено у львівському університеті кількість українських кафедр. Так отримав кафедру української історії професор М. Грушевський. Також було відкрито кілька нових гімназій та шкіл. Але такий українсько-польський альянс не знайшов широкої підтримки серед українців Галичини. І тоді українцям вже нічого не залишалось, як спертися на власну ініціативу та власні кошти. Тому розбудовою української освіти зайнялася «Рідна Школа», заснована 1881 року. Це товариство організувало і впровадило приватне українське шкільництво та заснувало у Львові й у провінції хлоп'ячі та дівочі бурси, організовувало різні культурно-мистецькі акції [10].

Образотворче мистецтво в Галичині розвивалось у загальному потоці національної культури. На остан-

ню третину XIX ст. припадає визрівання і остаточне утвердження в українському живописі основних жанрів — побутового, портретного, пейзажного, історичного, а також зародження інших жанрів: батального, анімалістичного, інтер'єра, натюрморту. Проте, посівши в 1877 р. автономію і отримавши певні конституційні свободи, Галичина залишалась напівколонією Габсбургів. Тут були відсутні художні заклади, музеї, що негативно позначилось не лише на розвиткові малярства, а й усієї національної культури. Було також мало меценатів, котрі купували б твори місцевих українських майстрів. Постійним замовником виступала лише церква. Тому професійне малярство народжувалось завдяки виключній енергії самих митців. «Піонерами» відродження українського національного мистецтва були Теодор Яхимович, Корнило Устинович, Теофіл Копистянський. Трохи пізніше до них приєднались та продовжили утверджувати концепцію національного руху в мистецтві Іван Труш, Тит Романчик, Олександр Скруток, Юліан Данькевич, Степан Томасевич та інші.

Поряд з українським художниками на ниві мистецтва працювали також і іноземці — австрійці, німці, поляки, які захоплювались відтворенням на полотні життя і побуту українців-горян та природи Галичини. Серед них були: А. Грабовський, В. Леопольський, А. Гротгер, О. Котсіс, С. Рейхан та багато інших.

Пожвавлення художнього життя, наростання соціальної активності мистецтва, більш чітка класова позиція художника, боротьба за національну визначеність мистецтва — все це нові важливі риси в демократичному напрямі українського мистецтва, які мали велике значення для подальшого його розвитку [4].

Кардинальні зміни у вище означеному аспекті української суспільності відбувались у 1890—1884 роках. Саме в цей період у Львові проходять дві великі промислово-художні виставки (1892, 1894), які мали консолідуюче значення [7].

Разом з тим, у 1890-х рр. на поверхню вийшли нові інтелектуальні й наукові сили. Постала нова, широко об'єднана Національно-демократична партія, яка очолила політичне життя народу. Вона поставила у своїй програмі домагання, щоб вся українська нація з'єдналась в єдиний національний організм. У 1895 р. видатний діяч Української Радикальної Партії Ю. Бачинський у своїй книзі «Україна Ірредента» обґрунтовує потребу створення української незалежної держави. Цю його концепцію прийняли як свою програму всі українські партії.

Однак лишалась проблемою москвофільна ідея, яка знайшла таку потужну фінансову підтримку з боку чільників Російської імперії, що багато її отримувачів навіть не задумувались, в ім'я чого це все робиться. Проте національна гілка української інтелігенції явно бачила всю сутність цих провокаційних дій. Проти однозначно імпортових витівок москвофілів вели завзяту боротьбу провідні діячі українського табору: письменники, публіцисти, такі видатні культурні діячі, як І. Франко, М. Павлик, О. Маковей, О. Терлецький. Свою роль у поширенні національних культурних надбань відіграли також науковці, філософи, діячі усіх сфер інтелектуальної діяльності [8].

Важливою національною інституцією стало створене у 1873 р. у Львові, спочатку як Літературне товариство ім. Т. Шевченка, з 1892 р. Наукове Товариство ім. Т. Шевченка, свого роду багатопрофільна національна академія наук з пріоритетом проблем українознавства. З початком його діяльності практично уся культурологічна діяльність в західних землях України відбувалася при його участі і під його егідою [1].

Головним чинником у розвитку культури завжди був стан освіти, починаючи від початкових загальних шкіл до закладів вищого рівня, в їх числі мистецьких. Освітянський рух почав активізуватися після подій 1848 року, які викликали серед Українців Галичини бажання кардинальних змін. Революційний рух примусив уряд Австро-Угорщини провести освітні реформи початкової школи (1869), згідно з якими всі відповідні заклади, що раніше підпорядковувались церкві, переходили під нагляд світських органів. Проте, Крайові шкільні ради в Галичині й на Буковині, як офіційні представники імперії, всіляко перешкоджали діяльності по відкриттю українських народних шкіл [12], обмежували викладання в них рідною мовою. У Східній Галичині лише за два учбових роки (з 1869 по 1871) крайова шкільна рада замінила 720 українських шкіл польськими. Йшла цілеспрямована асиміляція українського населення. Однак процес демократизації був незупинним.

На західноукраїнських землях основним середньоосвітнім закладом бела гімназія, переважно з польською мовою навчання. В 1899 році українські гімназії діяли лише у Львові й Перемишлі, а в Коломиї й Тернополі — окремі гімназійні класи. У багатьох реальних середніх школах Східної Галичини навча-

лося небагато українців (близько 17% всіх учнів). Середня освіта лишалася недоступною для більшості бажаючих [11]. Така ж ситуація спостерігається і у вищих навчальних закладах.

Щодо мистецького життя то треба наголосити, що в цей період саме церковні громади були замовниками малярських творів і основними їх меценатами [2]. Відповідно, що їхні кошти та смаки у значній мірі визначали художній напрям живописних творів. Церковне керівництво галицького краю, намагаючись побороти латинізацію і зберегти чистоту свого обряду, було більш схильним до компромісів з владами російської православної церкви. Тому-то активні контакти з структурами Російської імперії, які видавались меншим злом, ніж латинізація набули дуже поширеного розголосу і позитивно сприймались серед суспільства.

Активна і послідовна боротьба українського населення Галичини проводить до реальних і дієвих результатів. Однак в 1870 роках надавала польській краєвій владі політичну підтримку. Розуміється, що це було далеко гірше, ніж безпосередня лояльність центрального австрійського уряду, але коли ті можливості свого часу не було використано, то залишався саме цей єдиний шлях.

Отож українська культура, а отже й мистецтво розвивалось у складних умовах політичних протистоянь. Відомий вчений, дослідник української історії М. Попович відзначає, що потужним фактором розвитку культури на західноукраїнських землях була також присутність східних українців у культурному житті Галичини, що стало стимулом для подолання «рутенства», розвитку культури в цьому краї в загальноукраїнському річищі. Відзначаючи роль «українського П'ємонту», вчений стверджує, що «без самовідданості галичан, їх безмежної захопленості українською ідеєю, їх дисциплінованості не було б загальноукраїнського процесу» [5].

1. *Возняк М.* З листів Корнила Устияновича до І. Франка / М. Возняк // Новий час. — Львів, 1938. — Ч. 33.
2. Дещо о нашій церковній живописі // Діло. — Львів, 1888. — № 7—10.
3. Календар Товариства «Просвіта» на 1890 рік. — 1889.
4. *Касіян В.І.* (гол). Живопис на Західних землях України / В.І. Касіян (гол.) // Історія українського мистецтва : в 6-ти т. — Київ : Жовтень», 1970. — Т. 4. — Кн. 2. — С. 195—229 : іл.
5. *Попович М.* Нарис історії культури України / М. Попович. — Київ : Вид-во АртЕк, 2001. — 728 с. : іл.
6. *Семчишин М.* Тисяча років української культури / Мирослав Семчишин. — Київ : Фенікс, 1993. — 550 с. : іл.
7. *Устянович К.* Вистава краєва а русини / К. Устянович // Діло. — Львів, 1894. — Ч. 41.
8. *Франко І.Я.* Літературно-критичні статті / Іван Франко. — Київ : Держлітвид, 1950. — 448 с. : І порт.
9. Gazeta Lwowska. — Lwów, 1870—1880. — (Nowynu).
10. Gazeta Lwowska. — Lwów, 1894. — № 203. — (Nowynu).
11. *Klimaszewski A.* Szkolny przemysl domowy: przewodnik przemyslowy / A. Klimaszewski. — Lwów, 1900. — S. 8.
12. O stanie szkolnicwa // Kurjer Lwowski. — Lwów, 1894. — № 188. — S. 1.

Yaroslav Bobosh

SOCIAL AND POLITICAL SITUTATION IN GALICIA AND ITS INFLUENCE ON CULTURAL AND ARTISTIC LIFE
in the second half of the XIX — beginning of the XX century

The joint work of intellectuals of Dnipro Ukraine and Galicia in the 70ies of the 19th century became a basic association of the national spiritual elite. The biggest focus in this context is paid to the contacts of Western art with Ukrainian one both in the sphere of education and European art styles. Nowadays, the forgotten names and the lost painting values of that difficult time are returning thanks to the huge efforts of the native scientists, the cultural and political figures, and the foreign researches. Fine Art helped to show the peculiarities of the west Ukrainian culture and to become acquainted with the concrete revelations.

Keywords: Galicia, Ukrainian people, Fine Art, trend, political.

Ярослав Бобош

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ В ГАЛИЧИНЕ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ЖИЗНЬ
второй половины XIX — начала XX века

В статье рассматриваются культурные процессы, которые определили характер тенденций в живописи Галичины второй половины Х1Х — начала ХХ века. Базовым объединением национальной духовной элиты стала работа интеллигенции Галичины и Надднепрянщины на стыке веков. Новая волна москвофильства дала возможность польской шляхте закрепить свой союз с австрийским руководством и украинцы остались наедине со своими проблемами. Все это отразилось на фоне неблагополучных внутренних национальных и внешних политических обстоятельств. В данном контексте сосредоточено внимание на обосновании контактов западноевропейского искусства с украинским на фоне политических противоречий.

Ключевые слова: Галичина, культурное возрождение, интеллигенция, искусство, политика.

Катерина ЦУРКАН

СТРУКТУРА, ОРГАНІЗАЦІЯ Й ОСЕРЕДКИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В ГАЛУЗІ ТЕКСТИЛЮ В ГАЛИЧИНІ останньої третини XIX — початку XX ст.

Розглядається започаткування фахового навчання у галузі текстилю в Галичині у кінці XIX — на початку XX ст. Проаналізовано структуру та організацію системи органів державної влади і управління, яким підпорядковувалась система освіти в Галичині в окреслений період. Здійснюється аналіз освітніх осередків за професійним спрямуванням: ткацтво, коронкарство, гаптярство, інші жіночі рукодільні роботи. Проводиться спроба диференціювати та систематизувати текстильні школи за вузькопрофесійним спрямуванням, виявити методологічну спільність через аналіз статутів цих шкіл.

Ключові слова: Галичина, фахова освіта, ремесло, текстиль, ткацтво, коронкарство, гаптярство, рукоділля, майстерня, верстат.

Питання системи мистецької освіти в галузі текстилю у Галичині на кінець XIX — початок XX ст., диференціації освітніх осередків у галузі текстилю за професійним спрямуванням, аналізу діяльності основних товариств, що сприяли розвитку ткацтва, коронкарства, гаптярства та інших жіночих рукодільних робіт у Галичині, шкіл, навчальних курсів, навчальних майстерень висвітлені у ряді наукових робіт. Так, зокрема, у монографії Шмагала Р.Т. «Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX століття. Структурування, методологія, художні позиції» розглядається художньо-промислове шкільництво в Галичині [44, с. 47]. У четвертому розділі монографії проводиться історичний аналіз функціонування художньо-промислової освіти, здійснюється диференціація художньо-промислової та ремісничої освіти в Галичині за професійним спрямуванням (школи кераміки, деревообробництва, ткацтва, металу) [44, с. 117]. Окремо розглядається діяльність Львівської художньо-промислової школи. Архівні дані стосовно шкіл коронкарства, жіночого рукоділля в Галичині аналізувала інша дослідниця — Козакевич О.Р. Це питання автор розглядала у контексті дослідження «Мистецтва в'язання в Західній Україні кін. XIX — І третини XX ст. (історія, типологія, художні особливості, осередки) [38]. Волинська О.С. опублікувала статтю про діяльність художньо-промислової спілки «Гуцульське мистецтво» [29]. Інформацію осередок в Глинянах та спілку «Гуцульське мистецтво» в Косові знаходимо у статтях викладача кафедри текстилю ЛНАМ Шульги З.М. [45, с. 24—29; 41; 22; 26].

Матеріали нашої статті можуть бути використані для вивчення системи мистецької освіти в галузі текстилю. Дослідження є актуальним в контексті сучасної декоративно-прикладної фахової освіти через безпосередні форми впливу, які є діяльними сьогодні. Розглянемо окремі освітні осередки у галузі текстилю на території Галичини в означений період, диференціюємо осередки за професійним спрямуванням.

Фахова освіта протягом усього XX ст. була важливою зв'язковою ланкою для посилення художньої якості промислової продукції в Україні та Європі загалом. Вона увібрала в себе різні форми прояву: освоєння ремісничої справи через вивчення музейних збірок, дістала популяризацію через виставки, мала форми впливу через мандрівних вчителів ре-

Іл. 1. Граф Володимир Дідушицький (1825—1899)[1]

месла, промислові спілки, та безпосередньо вузькопрофесійні школи ремесла.

Галичина — історична область у західній Україні та південно-східній Польщі. За свою історію Галичина була у складі таких держав: Галицьке, Галицько-Волинське князівство, Королівство Польське, Річ Посполита. В межах досліджуваного періоду розглядаємо Галичину в складі Австрійської імперії (1804—1867), Австро-Угорської імперії (1867—1918), Західноукраїнської Народної Республіки (1918—1919), Української Народної Республіки (1919) та Польської Республіки (1919—1939). Після Другої світової війни Галичина була розділена кордонами на Західну (в складі Польщі) та Східну (до 1991 р. — в складі СРСР, після 1991 р. — в складі України) [30; 31; 39; 39; 42; 49].

[1] Маршалок Крайового Сейму, посол віденського парламенту Австро-Угорщини. Був відомим меценатом музейної справи, колекціонером творів декоративно-прикладного мистецтва. Його приватні збірки зараз складають основу колекцій Державного природознавчого музею НАН України і Музею етнографії та художнього промислу у Львові. Був одним із засновників кількох промислових шкіл, організатором Крайових виставок 1877, 1894 рр. у Львові, 1887 р. в Кракові, хліборобсько-промислової виставки в Перемишлі (1882) та ін., неодноразово представляв Галичину на світових господарських виставках, зокрема у Відні та Парижі, а за активну участь в організації виставки 1877 р. у Львові отримав почесне громадянство міста.

У другій половині XIX ст. Галичина була регіоном активного розвитку українських національних культурних установ — товариства «Просвіта», літературного товариства ім. Т. Шевченка» та інших. Щодо декларованих цілей освітні установи в Галичині можна поділити на два типи. Перший — це заклади, призначені для отримання знань та спеціальних відомостей міськими промисловцями. Друга категорія — це фахові школи та навчальні верстати (майстерні), завданням яких було розвивати окремі галузі промислів у різних місцях краю. Тут мова йде про ті галузі промислів, що до цього часу існували як домашні, але були у нерозвиненому стані.

Самоврядування Галичини у справах розвитку народного та місцевого шкільництва була запроваджено Краєвим законом від 22 червня 1867 р., який передбачав викладання в школах польською та українською мовами [44, с. 49]. Вищим контрольним та виконавчим органом управління народними загальними та спеціальними середніми школами в Галичині була Краєва шкільна рада, утворена цього ж року на базі шкільної секції V Департаменту галицького намісництва. Рада підлягала Міністерству віросповідань і освіти. У 1921 р. польський уряд реорганізував її в Кураторію Львівського шкільного округу. Кураторія діяла на території Львівського, Станіславського та Тернопільського воєводств до 1939 р. і здійснювала керівництво всіма державними спеціальними та навчальними закладами, вела нагляд за приватними школами, позашкільним вихованням та освітою. Фаховим органом для справ шкільництва промислового в Галичині була установа при Відділі Крайовому — Комісія Крайова для справ промислу домашнього та рукодільного, яка функціонувала за ухвалами дорадчого Відділу Крайового (м. Львів) у всяких справах, що стосувались стипендій, позик та посібників для промислових цілей з фондів краєвих [32, с. 2].

Комісію було засновано після Першої Крайової Рільничо-промислової виставки, що відкрилась у 1877 р. у Львові. За рішенням Відділу Крайового від 28 серпня 1877 р. було створено Тимчасовий Комітет Дорадчий при Відділі Крайовому. Його завданням було вивчати потреби крайового рукодільництва та промислу домашнього, опікуватись рукодільними школами. Головним завданням цього тимчасового комітету була розробка статуту для Сталої Кураторії.

Комісія промислова керувалась розпорядженням від 24 лютого 1883 р., пристосувавши положення постанови до потреб та обставин розвитку промислу в Галичині, займалась організацією промислових шкіл та коригуванням їх діяльністю. Головним завданням Комісії було піднесення промислів через розширення освітньої діяльності. Станом на 1887 р. за рахунок краєвих фондів утримувалась така кількість ткацьких шкіл: практичних фахових ткацьких шкіл, або «варстатів наукових ткацьких»[2] — чотири, корон карських — дві, шкіл робіт жіночих — дві.

З допомоги Відділу Крайового організовувались Товариства, Спілки, які займались і збутом готової продукції, і давали роботу ткачам — замовлення на ткацькі речі, вчительську діяльність в школах. До таких товариств відносимо: ткацьке товариство в Глинянах, при якому 1894 р. постала ткацька школа, (згодом зі школи була сформована ткацька фабрика), Косівське ткацьке товариство, при якому виникла професійна ткацька школа і майстерні, Гуцульське об'єднання кустарних промислів, Спілка ткацтва в Блажевій, що сприяла заснуванню школи, Ткацька спілка в Кросно, Галицьке крайове товариство ткацького промислу, Краєвий ткацький науковий варстат у Ланцуті ім. Франца Йосипа, Краєвий ткацький варстат в Горлицях, сприяли розвитку ткацької освіти Руське товариство педагогічне у Львові, Товариство руських жінок у Станіславі, Спілка ткачів у м. Дембовець.

Спільною метою для текстильних товариств, наукових варстатів, спілок була підтримка та збереження народного промислу, цієї мети планувалось досягти через створення шкіл, заохочення молоді до навчання, об'єднання вже сформованих спеціалістів, знавців, які володіють технічними навиками у своїй справі, молодих ткачів та збут готової продукції, також ці організації займались купівлею інвентарю та сировини для праці.

Історія ткацького осередку в Глинянах починається з 1885 р., коли парох церкви о. Филимон Решетилович [рис. 2] заснував «Задаткове товариство» (з 1886 р. — «Ткацьке товариство») [43, с. 126; 44, с. 186]. Спочатку Товариство випускало візерункові тканини, полотна, цайґи (міцна матерія на

Іл. 2. Отець Филимон Решетилович[3]

робочий одяг), рушники, взористі скатертини, вовняні хустки, та ін., на що в той час був попит. За старанням о. Решетиловича Відділ Краєвий у Львові призначив «Товариству Ткацькому» річну дотацію в сумі 500 австр. крон. Врешті, було збудовано два великі фабричні будинки, де працювало біля 60 робітників [43, с. 127]. Товариство налагодило жакардове виробництво художніх тканин, портретні зображення, а з 1890 р. почало виготовляти килими. Серед перших художників, що створювали проекти для килимів, були: Е. Ковач, В. Крицінський, І. Юрайда, В. Цьонь та ін. Власники «Товариства» впроваджували нові механізовані верстати, вдосконалювали процес виробництва. Під час Першої світової війни діяльність товариства зупинилась [41, с. 26]. У 1887 р. в Глинянах була відкрита Промислово-ткацька школа (1887 р.), яку очолив Іван Юрайда. Навчання в школі було трьохрічним, вивчалась технологія та практика жакардового і ручного ткацтва, способи обробки тканин та фарбування пряжі. Варто зазначити, що пряжа фарбувалась

[2] «Варстат науковий ткацький» — ткацька навчальна майстерня. — *Прим. ред.*

[3] Колишній парох церкви св. о. Миколая, засновник «Задаткового Товариства» і «Ткацького Товариства» (1885). За старанням о. Решетиловича Відділ Крайовий у Львові призначив «Товариству Ткацькому» річну дотацію в сумі 500 австрійських крон. Фото з книги Михайла Хамули «Глиняни — місто моїх килимів» [43].

Іл. 3. Михайло Хамула з родиною[4]

Іл. 4. Килимарниці на фабриці Хамули[5]

штучними барвниками. На 1908 р. у «Краєвому взірцевому ткацькому варстаті[6]» викладав І. Юрайда (закінчив Центральну краєву ткацьку школу у Франкштадті та Курси механічного ткацтва у Берні), від 1896 р. — Михайло Ратушинський (закінчив Науковий Варстат у Глинянах) та інстуктор з фабричної практики Каміла Юрайда. Варто згадати ім'я Василя Цьоня, випускника Львівської промислової школи (1905 р.), який викладав у Глинянській школі та створив велику кількість проектів для килимів, базуючись на старих взорах українського килимарства Західного Поділля [44, с. 186]. У 1914 р. при школі було організовано цехи, які виготовляли килими, доріжки, бавовняні та лляні тканини для продажу. Заклад дістав назву «Килим Глинянський» [45, с. 25]. Заклад почав виробництво продукції на продаж з ідентифікаційним штампом «Відбірковий продаж килимів зі школи ткацької в Глинянах». Глинянські вироби експонувались на краєвій виставці у Львові, краєвій виставці виробів промислових шкіл (1892), Всесвітній виставці у Парижі (1909), Краєвій виставці давніх і сучасних килимів у Львові (1913) та ін.

Під час Першої світової війни (1914—1920 рр.) фабрика не працювала, фабричне знаряддя було розкрадене, верстати спалені — збереглись лише дві порожні будівлі [43, с. 128]. Після війни у 20-х рр. XX ст. виробництво килимів відродилось стараннями Михайло Хамули (який викупив ті будівлі) [43; рис. 3] та викладача Ткацької школи в Глинянах Теодора Ладичка, та розширилось до фабричного підприємства (іл. 4) з розгалуженою мережею навчальних курсів техніки килимарства у довколишніх селах — Лагодові, Якторові, Балушині, Бортковi [44, с. 187]. Успіх цієї діяльності забезпечувався залученням до співпраці відомих українських художників (М. Левицький, Д. Бутович, С. Борачок, П. Холодний, Т. Гриневич, В. Бандиля), підготовлених ткачів, високоякісної пряжі та частковою механізацією процесу [41, с. 26; 45, с. 26]. Кращі зразки килимарської продукції Глинян кінця XIX — початку XX ст. були найвищим художнім досягненням глинянських килимарів у дорадянський період [36, с. 23]. 1939 р. на основі фабрики утворена артіль «Визволення», а після Другої світової війни назву змінено на фабрику художніх виробів «Перемога» [41; 26]. До слова, Глинянська фабрика відігравала певну роль і в діяльності ЛДІПДМ (зараз ЛНАМ), оскільки на фабриці виготовлялись в матеріалі дипломні проекти випускників кафедри художнього текстилю ЛДІПДМ — І. Литовченка, В. Федька, С. Шабатури, В. Галицької, О. Риботицької, З. Шульги, О. Шеремети, Г. Кусько, О. Никорак, Л. Амбіцької та ін. [45, с. 29].

До текстильних шкіл, що існували на кінець XIX — початок XX ст. відносимо: ткацькі школи, школи коронкарства, школи гаптування, школи жіночого рукоділля, при яких діяли відділи коронкарства, гаптярства та в'язальних робіт. В 1890-х рр. осередки ткацького промислу вже існували в Кросно, Корчині, Дембовці, Блажовій, Ясеніці, Домараджі, Глинянах, Косові, де з домашнього з часом утворився дрібний промисел і постали важливі ткацькі осередки [46, с. 217]. У краї було кілька

[4] Фото з книги Михайла Хамули «Глиняни — місто моїх килимів» [43].

[5] Фото з книги Михайла Хамули «Глиняни — місто моїх килимів» [43].

[6] Варстат — майстерня. — *Прим. ред.*

широко розвинутих освітніх закладів, де можна було навчитися гаптярству, таких як школа промислова, вища школа жіноча і Товариство жіночої праці у Львові, школа ім. Схоластики в Кракові, школа жіночих робіт у Перемишлі, Заклад ім. св. Терези у Львові, заклад у Дроговижі та інші, де виконувались гаптярські роботи.

Навчання в школах проводилось згідно з закріпленим Статутом, здебільшого Статут був універсальним та затвердженим Краєвою шкільною Радою і Крайовим Комітетом з поправками на фахове спрямування школи. Наука в школах (за статутом) тривала два, інколи три роки. В перший рік учень набував докладних відомостей щодо механічного влаштування ткацьких верстатів, їх складових частин та допоміжних приладів. Учні навчались пробирати основу для гладких тканин та їх виробляти, набували вміння класифікувати тканини, розпізнавати ткацькі матеріали різного ґатунку, знати їхні технологічні властивості, характер ниток в готових виробах. Після того, як учні набирали достатньої вправності в тканні, інструктор пояснював роботу приладів для виробництва узорних тканин. Надалі учні навчались виробляти візерункові тканини за допомогою ремізного ткацтва.

На другому році навчання учні ознайомлювались з приладом Жакарда, навчались переносити рисунок на ткацький взір і відносно нього готувати карти для створення візерункових тканин. Навчаючись пробирати основу та ткати адамашкові вироби, учні виробляли столову білизну та барвисті тканини. Також учні знайомились зі способами природного та штучного відбілювання, прядіння, апретування, складання та пакування ткацьких виробів, отримували відомості про походження різних ткацьких матеріалів, вправлялись у калькуляції цін, а також тренувались у звичайному гаптуванні ткацьких виробів.

У 1875 р. у с. Дроговиже відкрито навчальний заклад для сиріт та убогих на кошти графа Станіслава Скарбека. Заклад був розрахований на 1000 дітей, крім опіки, утримання та виховання, передбачалось проведення фахової ремісничої освіти. Школа стала першим навчальним закладом у Східній Галичині, де вивчали теорію та вправлялись в практиці ремесла. Учнів готували до художньої діяльності в галузі декоративно-ужиткового мистецтва. У 1880-х рр. школа розпочала виготовлення та модернізацію ткацьких верстатів для ткацьких шкіл Галичини, зокрема Косова і Городенки. Проектували верстати для сукна, бавовняних тканин, серветок тощо [3; 44, с. 60].

Іл. 5. Герасимович Ганна Юліанівна (1889—1974)[7]

Великий вплив на розвиток ткацтва у Галичині мав Перший Галицький конгрес ткацтва, скликаний у 1890 р., де розглядались наступні питання: конструкція ткацьких верстатів (щоб верстат помістився у селянській хаті); систематизація ткацьких виробів, що виготовляються ткацькими спілками (для створення норм якості торгівлі); унормування винагороди за ткацьку роботу в ткацьких спілках; розвиток виробів з грубої сировини, що направляються за кордон. Інженер Генрих Грушецький запропонував тип нових ткацьких верстатів, що мали висоту 1,7 м для гладких полотен, 2,3 м з приладами для ткання «під бердо». Грушецький запропонував докладний опис конструкції цих верстатів і з дискусії було вирішено їх затвердити та за кошт краєвого в кожній місцевості, де була ткацька спілка, надати такий верстат, також було вирішено надавати безвідсоткову позику з фондів краєвих для купівлі додаткових верстатів такої конструкції. Стосовно другого питання Грушецький просив, щоб усі краєві товариства закуповували пряжу з одних фабрик,

[7] Видатна майстриня художнього ткацтва та вишивки. Член СХУ (1959), заслужений майстер народної творчості (1960). З 1923 р. працювала художником у спілці «Гуцульське мистецтво». У 1939—1955 рр. викладала художню вишивку у Косівському училищі прикладного мистецтва. Асортимент творів: килими, верети, панно, вишивані портрети, жіночі та чоловічі сорочки.

Іл. 6. Герасимович. Верета[8]. Косів, 1965

Іл. 7. Герасимович. Рушник[9]. Косів, 1966

визнаних найкращими, в більших кількостях та на спільний рахунок, щоб всі товариства прийняли однакову номенклатуру для краєвих виробів, а також універсальні параметри довжини і ширини поодиноких зрізів тканини (штук), та влаштували спільний склад гуртової пряжі. В дискусії було виголошено потребу в солідарності між краєвими ткацькими товариствами. Результатом обговорень було ухвалено рішення створити «Союз Галицьких Спілок Ткацьких», щоб забезпечити добрі умови для надходження пряжі, поки не буде організована прядильня, та всі вироби виготовляти однаковими. За цілу штуку взяли 36 метрів, за пів штуки — 18. Таким же чином була встановлена номенклатура та нумерація на ткані вироби.

Відносно третього питання було прийняте рішення виплачувати учням 60% від звичайних місцевих цін ткацької роботи та 10% інструкторам. Частину винагороди було вирішено відкладати на фонд учня, щоб забезпечити його власним верстатом та іншим потрібним йому в роботі фаховим знаряддям та приладами. Встановлено план науки, який мав бути пристосований до місцевих умов, розпорядок занять учнів, критерії нагляду за успішністю. Окремою умовою визначалось відношення кожної школи до спілки. Щодо розвитку виробів грубих вовняних сукон, то було вирішено закладати суконні спілки у всіх місцевостях, де розвинене вівчарство. На той момент вже провадилась робота по організації такої спілки — в ланцутському повіті [33, с. 2].

Відродженням ткацтва займалась «Спілка ткачів» у м. Дембовець [15] (1911—1916 рр.). Секретарем спілки був Олександр Вишневський, головою — князь Зигмунд Менський [15, арк. 100]. З початку існування у спілці було 15 верстатів. Збут здійснювався через Об'єднання промислу ткацького у Львові та купців, які займались торгівлею виробів для домашнього вжитку [15, арк. 5]. Ці два об'єднання, вироби для яких виконувались у ткацьких та кошикарських майстернях, тісно співпрацювали між собою, мали ринки збуту у Львові та Кракові. Експорт крайових виробів здійснювався через власних представників у Відні, Будапешті, Салоніках, Гамбурзі, Дортмунді, Лондоні та Глазго.

Перше галицьке товариство для крайового ткацького промислу [48, с. 7] (м. Кросно) займалось наданням верстатів ткачам, інструментів для обробки пряжі, влаштування ткацьких майстерень, запровадження першої в краї фабричної майстерні по відбілюванню та апретуванню[10] полотен. В самому товаристві вироблялись чисто лляні тканини і приміщення його знаходилось у Львові по вул. Марійській (тепер пл. Міцкевича), тут був організований і центральний склад полотен, де можна було купити товари на третину дешевше від закордонних. Ткачі, що виробляли тканини, обов'язково були членами товариства та отримували по 100 зл. заробітної плати.

Цікавою була практика парламенту Бадену (Німеччина) у 1888 та 1889 рр. стосовно розвитку місцевих промислів через вишкіл молодих майстрів у майстернях. Парламент видавав субсидії господарям кустарно-виробничих майстерень, щоб майстри

[8] Знаходиться у Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського. Фото з офіційного сайту Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського http://hutsul.museum.

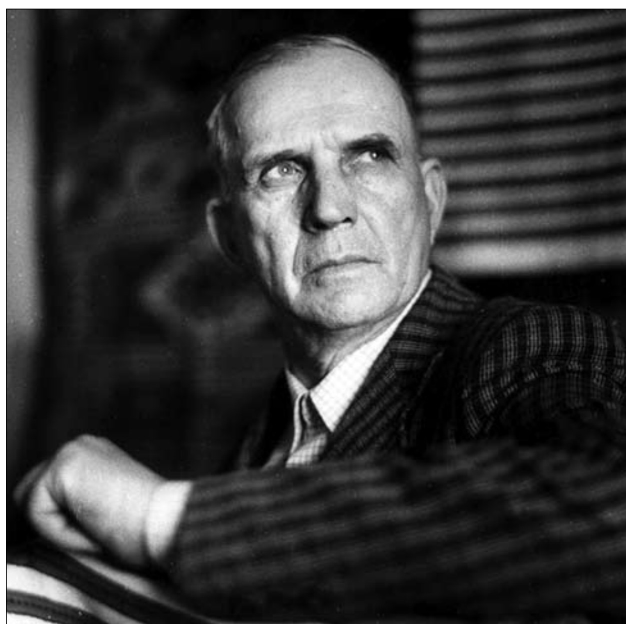
[9] Знаходиться у Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського. Фото з офіційного сайту Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського http: //hutsul.museum.

[10] Апретування — цикл прикінцевих оздоблювальних операцій тканини в процесі її виробництва. — *Прим. ред.*

брали до себе учнів на житло та навчання. При видачі субсидії в розрахунок ішли наступні вимоги: перевірена добропорядність господаря ремісного закладу, належне влаштування майстерні, систематичне навчання учня всіх секретів майстерності, прийом учня в дім майстра на правах члена родини. У 1888 р. було визнано можливим видати субсидію 36 майстерням, в 1889 р. — 56, 1890 — 70, 1892 — субсидію отримали 122 майстра, що взяли на себе зобов'язання навчати всього 134 учні за 23 видами ремісничої промисловості [40, с. 11]. Доказом доцільності видачі субсидій було те, що учні після закінчення часто залишались далі працювати у майстрів. Доцільність влаштування навчальних майстерень через видачу ремісникам субсидії за підготовку добрих підмайстрів була підтверджена на міжнародному конгресі з технічної та комерційної освіти, що відбувся в Бордо (Франція), у 1894 р. Цей досвід був запозичений іншими державами. Аналізуючи архівні фонди, знаходимо низку справ, які засвідчують видачу субсидій господарям майстерень: справа про надання субсидії власнику ткацької майстерні в Косові Кабину Миколаю [21], справа про надання субсидії на розширення ткацької майстерні в м. Ярославі Павульському Володиславу [17]. В Галичині субсидії надавались школам, курсам, товариствам та на проведення виставок.

Ткацький навчальний варстат в Блажовій [46, с. 21], заснований 1884 р. (діяв до 1896 р.), органічно поєднувався з ткацьким товариством в Блажові, яке забезпечувало майстерні необхідну пряжу і загалом опікувалось адміністративними справами. Фаховим інструктором працював п. Бренк Марцін, професійно підготований в урядовій фаховій ткацькій школі в Полічце (Чехія), як стипендіат краєвого фонду. Управлінням школи займався комітет, що складався з п. Скжинського Дзіслава, кс. Квятковського Леона і директора школи, Володислава Рильського.

Варстат навчальний ткацький в Корчині [46, с. 45] існував під опікою тамтешнього Товариства ткацького св. Сильвестра. У розпорядженні школи було шість покращених верстатів з машинами Жакарда, а ткацьке товариство безкоштовно доставляло прилади для навчальних потреб. На початку налічувало дев'ять учнів, кількість яких збільшувалась відповідно до кількості верстатів. З цією метою Комісія крайова для справ домашнього і рукодільного промислу ухвалила надати корчинській школі ще один комплектний верстат найновішої конструкції з приладом Жакарда, адміністрація товариства надала школі також й інший верстат — давньої конструкції, щоб порівняти проби щодо практичної придатності обох систем для місцевих потреб. Фаховим інструктором було призначено п. Яна Стадейського, який перед тим демонстрував дуже успішні результати в косівській школі. В Косові його місце зайняв один з учнів п. Стадейського. У 1889 р. працювало 13 учнів на 10 верстатах. Більше учнів взяти не можна було через нестачу місця. П'ятеро старших учнів у закладі працювали на власних, покращених жакардових верстатах.

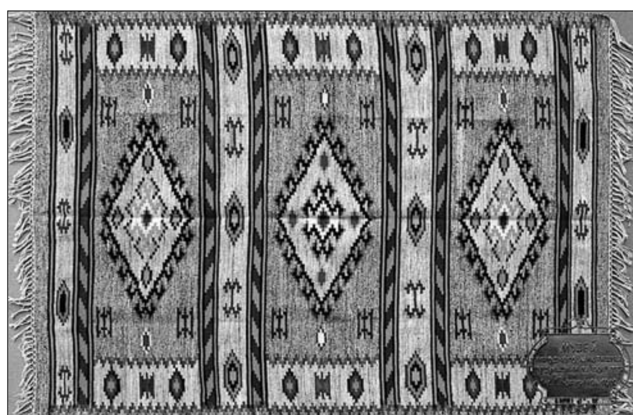


Іл. 8. Ганущак Микола Юрійович (1913—2005)[11]

В тому році школа отримала статут та інші організаційні приписи. Школа в Корчині повинна була

[11] З 1932 р. працював у спілці «Гуцульське мистецтво». У 1946—1966 — старшим майстром Косівської артілі ім. Т. Шевченка, згодом — на виробничо-художньому об'єднанні «Гуцульщина». У 1950 р. сконструював ткацький верстат, що вдвічі пришвидшив процес ткання килимів. Нагороджений дипломом II ст. Укрхудожпромспілки в м. Києві за успіхи в художній творчості та значний внесок у розвиток народного мистецтва. Асортимент творів: килими, верети, скатерті, налавники, наволочки на подушки, накидки на телевізори, доріжки. Фото з офіційного сайту Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського http://hutsul.museum.

Іл. 9. М.Ю. Ганущак. Налавник[12], 1974



Іл. 10. М.Ю. Ганущак. Килим[13], 1966

займатися особливою наукою вироблення лляних тканин, з дотриманням характерних рис корчинських товарів. Характерним було те, що тканини вироблялись без жодних домішок бавовни. Товариство ткачів у Корчині й тамтешня школа вважали справою честі утримувати і надалі плекати марку корчинських полотен, як чисто лляних.

Опікун навчальної ткацької майстерні в Корчині (п. Бурса Станіслав) сприяв закладенню такого ж наукового варстата в Косові (1882 р.) [46, с. 46], де таке ж міське ткацьке Товариство утримувало школу при допомозі крайового фонду. Товариство ткацьке в Косові організовувалось на зразок іноземних товариств. Його метою було витіснити дорогі закордоні речі з продажу на користь дешевших місцевих тканин, що було підтримано Відділом краєвим. Від товариства очікували великого успіху, однак був момент, коли майстерня була на грані закриття. Головна увага надавалась виробам чисто лляним, вироблялись полотна, рушники та інші ткані речі, пізніше спостерігається виконання виробів, оздоблених вручну зі золотим та срібним шиттям на основі гуцульських взорів. До Товариства стала рости довіра, як і попит на вироби. Товариство вже мало власний будинок, в якому були встановлені верстати. За кілька місяців д-р Тарнавський та директор п. Дж. Хеймби зробили велику роботу для популяризації Товариства, яке, врешті, зайняло своє важливе місце в краєвому промислі. Фаховим інструктором ткацтва був тимчасово призначений Броніслав Бабяк, один з найздібніших учнів, який потім навчався в урядовій фаховій школі.

У 1922 р. в м. Косові М. Куриленко заснував спілку «Гуцульське мистецтво». Метою діяльності спілки було залучення до співпраці ткачів-надомників, відродження народних промислів після війни, створення вартісних з мистецького погляду речей. Ця мета досягалась використанням методів фарбування пряжі рослинними барвниками, застосовується не тільки рахункова, а й гребінцева техніка ткання, співпрацею з такими визначними українськими художниками як О. Кульчицька, П. Ковжун, Р. Лісовський, Я. Музикова, П. Холодний (син), М. Бутович, С. Гординський, М. Нечитайло-Андрієнко. Першими художниками, які почали працювати в Спілці були Валентина Куриленко (дружина Михайла Куриленка) та випускниця Київського інституту шляхетних панянок Анна Герасимович [51; Рис. 5]. Деякі роботи Анни Юліанівни, виконані в Спілці, зберігаються у Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського [52; Рис. 6, 7]. Характерні для гуцульського килима геометричні мотиви мають твори іншого видатного майстра Спілки з колекції Музею — килим та налавник Миколи Юрі-

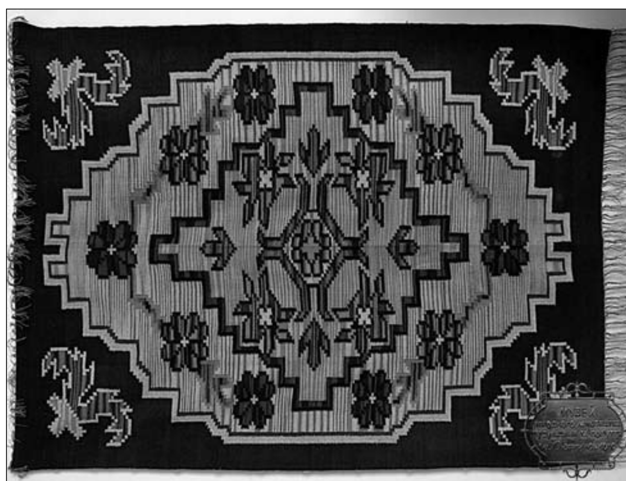
[12] Знаходиться у Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського. Фото з офіційного сайту Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського http://hutsul.museum.

[13] Знаходиться у Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського. Фото з офіційного сайту Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського http://hutsul.museum.

йовича Ганущака [рис. 8, 9, 10]. На підприємстві виготовляли обруси, портьєри, серветки, блузки. Великим попитом користувалася костюмна тканина «Самоділ». Продукція «Гуцульського мистецтва» знаходила збут у Львові, Польщі (фірмові крамниці були у Лодзі, Варшаві та Катовіцах), але й у Німеччині, США, Канаді, Австралії, Швеції [49]. Неофіційно при Спілці було організовано школу, де на 1923 р. навчалось шість учнів. На 1936 р. у Спілці працювало 150 осіб, 50 з них — ткали, 50 — пряли вовну, 20 — вишивали, 30 — заготівляли традиційні рослинні барвники. Успіхи Спілки на міжнародних ринках (експорт виробів у Швейцарію, Норвегію, Швецію та Америку), проведення Першої виставки килимів та вишивок у Львові (1930) і Другої виставки килимів (1936) дали підстави М. Куриленку звернутися до польського уряду з проханням про відкриття у Косові школи з українською мовою навчання. Наслідком цього було створення Гуцульської промислової школи (1939) за керівництвом Куриленка [44, с. 191]. З приходом радянської влади на основі Спілки створена артіль ім. Т.Г. Шевченка, а після Другої світової війни перетворена на художньо-виробничий комбінат «Гуцульщина» [41, с. 22]. За радянських часів надбання «Гуцульського мистецтва» були значною мірою втрачені. В артілях, а потім на фабриці «Гуцульщина» перейшли на виготовлення переважно широко-ужиткової продукції. Над народними художніми промислами було встановлено ідеологічний нагляд, обов’язковим було використання комуністичної символіки. Знесено приміщення Спілки, зокрема виставковий павільйон. Проте діяльність Куриленка стала базою для продовження відродження українського килимарства під час Другої світової війни [44, с. 192; 49].

У 1894 р. діяли наступні школи у сфері текстилю: школи для виробництва мережива та гаптів в Кракові, Каньчузі, Мишуні, Закопаному, школи ткацькі — в Кросні, Блажовій, Глинянах, Горлицях, Корчині, Косові, Вікні, Рихвальді та Вилямовицях, школа суконництва в Ракшаві [35, с. 1].

В с. Віланoвичі, повіт Бяла [5], у 1886 р. було організовано крайову професійну майстерню для навчання ткацтва, який поєднував теорію (вивчення ткацьких технік, рисунка та інших допоміжних предметів) та практичний вишкіл (через виконання ткацьких робіт, льняних та адамашкових тканин за допомогою покращених ткацьких верстатів з удосконаленими ткацькими приладами). Учні навчались пробирати основу для гладких тканин (без узорних), вчилися виготовляти такі тканини, розпізнавати різний ґатунок, технологічні властивості матеріалів, нитки в різних готових виробах і класифікувати тканини. Наступним кроком було вправляння у виробництві узорних тканин за допомогою підніжок.



Іл. 11. Автор невідомий. Килим «Медальйон» Спілки «Гуцульське мистецтво»[14], Косів, 1930

Активно займався проблемами розвитку ткацького промислу Володислав Федорович. Збираючи зразки старих подільських килимів, він докладно ознайомився з технікою та способами вироблення давнього килимарства. У 1886 р. заснував у с. Вікно килимарську школу. Вчителем став Іван Івахов з Кобилі Збаразького повіту. Вже в 1891 р. школа налічувала вісім килимарських станків, а при кожному з них працювало два учні, один старший і один молодший, для того, щоб завжди допомогти останньому. Наука тривала близько п’яти років. Учень середніх здібностей потребував близько двох років, щоб навчитись килимарства, проте, крім самого ремесла, учні повинні були досконало вивчити складові частини верстата, стиль, орнаментику, принципи фарбування тощо, щоб стати всебічно обізнаними майстрами. До 1892 р. в школі було вже 32 килимарі. Вони виробили 642 килими загальною вартістю 12840 зл. У 1891 р. Федорович влаштував виставку килимів зі школи у великій залі ратуші у Львові.

[14] Знаходиться в Архіві Спілки Шкіл Професійних ім. Хелени Модржеєвської в Закопаному, від 2009 р. — в збірках Татржанського Музею ім. Доктора Титуса Халубінського.

Іл. 12. Вигляд мереживної школи в Закопане на момент закриття (бл. 1940 р.)

Виставка здобула схвалення відвідувачів та преси. Керівництвом школою займався Андрух Турок — килимарський майстер з Гнилиць. Для школи Федорович збудував окремий одноповерховий будинок, де внизу жили вчителі та учні, а весь перший поверх був відведений під школу. Учні йшли в майстерню (для заробітку) з килимарським станком, кошти якого також покривались від їх заробітку. Принципом Федоровича було не познайомити ткачів з інноваціями, а відродити старий занепалий промисел в краю. Принциповим для Федоровича було виключення анілінових бавників у килимах, і використання лише натуральних [34, с. 2; 44, с. 185].

Варто зазначити, що школи мали не лише вузькопрофесійне значення, а й загальноосвітнє. До прикладу — Коронкарська школа в Каньчузі [46, с. 39]. Школа заснована в 1881 р. при допомозі крайового фонду за старанням баронеси Магдалени Чеховічової, яка стала керівничкою школи. В найближчі роки в школі було 37 учениць, з них прийшло 18 таких, що не вміли ні читати, ні писати. Інспектором школи був Людвик Вербицький.

Окреме місце в навчанні коронкарського промислу займає Крайова школа коронкарська в Закопане [46, с. 94; 2; рис. 12]. Найздібніші учениці коштом крайового фонду були відправлені до Відня на «центральний курс для коронкарства», і після його закінчення працювали помічницями вчительки курсу мережив [рис. 13]. Школа була відкрита 1883 р., перший імпульс до її закладення дала Хларовська Хелена (Модржеєвська). Наука була безплатною, крім того, від уряду учениці отримували з фонду крайової допомоги по 5 зл. на місяць. Протягом 1883—1886 рр. кількість учнів збільшилась з 14 до 90. Школа платила ученицям за вироблені мережива, вираховуючи вартість використаного матеріалу. Під наглядом керівництва цієї школи була школа коронкарства у Мишуні [46, с. 131], яка мала тісні контакти з курсами мереживного виробництва у м. Бобовій.

Фаховим технічним інспектором ткацьких верстатів у Вілямовицях, Рихвальді, Блажовій, Корчині, Ланцуті, Глинянах та Косові був інженер Генрих Грушецький, управитель краєвої ткацької школив Кросно, а з позиції Краєвої комісії — Людвик Вербицький. Школу було організовано в лютому 1890 р. (іл. 14) з існуючого в Кросно варстату наукового. При реорганізації головною метою було забезпечити молодь практичним навчаням у фахових спеціалістів з ткацтва. Організаційні постанови, видані через Відділ краєвий, передбачали для учнів практичне навчання ткацького ремесла, ознайомлення з покращеними приладами, з поступом техніки. До допоміжних наук належали: рахунки (арифметика), польська та німецька мови. Учні займались по 19 год. на тиждень допоміжними науками та 31 год. на тиждень з машинами Жакарда. При закладі була заснована майстерня ткацьких картонів. Завданням майстерні було надання ткачам, що працюють на жакардовому верстаті, узорів на основі національної польської орнаментики. Незважаючи на низькі ціни майстерня мала брак замовлень.

Школи організовувались в місцях з більшою кількістю населення. Там, де з фінансових причин або з метою популяризації домашнього промислу Відділ крайовий не міг організувати школу, влаштовувались курси, максимальний термін яких сягав три місяці, або проводились курси для здібніших учнів (учнів «надзвичайних»), — такі курси могли бути триваліішими. Ці курси були безкоштовними, а отже доступними для всіх бажаючих. Важливою якістю цих курсів було те, що науку ткацтва могли опановувати також і жінки (зазначимо, що в ткацьких школах могли навчатись тільки чоловіки).

Курси велись за встановленим регламентом для мандрівних викладачів ткацтва у промислових школах Галичини [25, арк. 5], виданим за розпорядженням Відділу крайового з 30 квітня 1897 р. Згідно з регламентом навчання відбувалось на верстатах, привезених учителем. Для ткання використовували сировину з льону, коноплі, бавовни або вовни. Вивчали полотняне переплетення, яке виконувалось за до-

помогою двох підніжок і чотирьох реміз. Тільки найобдарованіших учениць навчали ткати легкі тканини на головних машинах (тонкі легкі вироби використовувались для білизняних та святкових тканин). Обов'язками вчителя було:

а) налаштовувати верстати, готувати та заправляти у верстати основу і показувати, у який спосіб виконується робота ткацтва;

б) навчити підраховувати кількість ґатунків основи;

в) продовжувати практичне навчання ткацтва з учнями в раніше запланованій місцевості, наглядати за їх роботою, давати необхідні роз'яснення і заохочувати ткачів до пошуків покращених способів ткання. Наука мала бути влаштована таким чином, щоб кожен учень займав верстат по кілька днів підряд — для отримання результату (одного або двох відрізів тканини) та для набуття вправності.

Для проведення занять кожен вчитель повинен був мати принаймні два верстати, найбільше чотири, так, щоб кілька учнів могли працювати одночасно, крім того, потрібно було мати до кожного верстата кілька берд, гребенів та човників на заміну, для того, щоб можна було виробляти тканину різної довжини. Вчитель працював щоденно, за винятком неділь та релігійних свят по 10 і 11 годин і повинен залишатися в місцевості до вивчення всіх бажаючих навчатись, але не більше трьох місяців. Потрібну пряжу для навчання могли готувати самі учні, і тоді вироблена тканина залишалася в учнів. Якщо учень хотів придбати ткацький верстат, вчитель повинен був бути посередником при купівлі та доставці приладу. Верстати, що використовувались для навчання, могли бути віднесені до власності учня (з виплатою вартості). Ціна, за яку учень міг викупити верстат, залежала від Відділу краєвого. В завдання вчителя входила організація продажу ткацьких виробів у місцевості, де проводиться навчання.

Місцевість, де запроваджувалось навчання ткацтва, визначалась Відділом краєвим і на внесок Комісії краєвої для справ промислових, так само як час тривання навчання і кандидатури вчителів. Крайова комісія віддавала вчителя під опіку одного з поважних мешканців тієї місцевості. Для утримання верстатів і навчання ткацтву Комісія крайова винаймала приміщення народних шкіл. Кошт винайму приміщення, потрібного для науки, видатки на

Іл. 13. Учениці мереживної школи в Закопане за виготовленням коронки

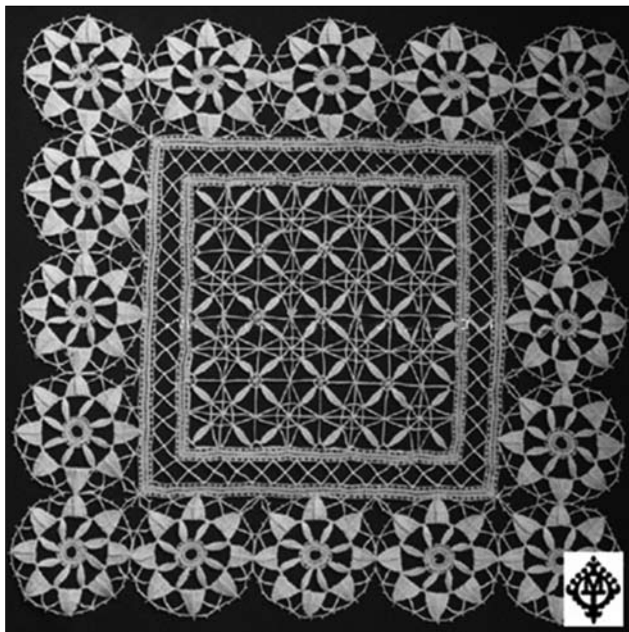
опалення, освітлення, оплата вчителю, кошти на його подорож, транспортування верстатів компенсувались за рахунок фонду краєвого. Було обумовлено, що дирекція крайової ткацької школи в Кросні має під своїм наглядом верстати з фондів і займається доставкою всього необхідного приладдя для навчання мандрівним вчителям. Мандрівний вчитель міг бути вдруге делегований до місцевості, де проводилось навчання, з метою перевірки результатів своєї роботи. По закінченні навчання, а пізніше по закінченні перевірки вчитель подавав Комісії краєвій детальний звіт, а Комісія представляла цей звіт Відділу краєвому [25, арк. 7]. Прикладами таких курсів є ткацький курс в Бережанах, курси мереживного виробництва в м. Бобова, фахові курси жіночих робіт при відділовій жіночій школі в Кракові.

Ткацький курс в Бережанах до 1 грудня 1911 р. вів інструктор Фелікс Клосовіч, керівник крайової ткацької школи у Рихвальді, куратор курсу — Станіслав Шельцель, бурмістр м. Бережан [16, арк. 3]. Курси були організовані Ткацьким Товариством в Бережанах. Товариство було зареєстроване на основі постанови від 9 квітня 1873 р. з метою піднесення заробітку своїх членів. Товариство здійснювало:

• закупівлю сировини, потрібної для ткацтва, та інструментів на загальний рахунок, та розподіл між членами Товариства з використанням в подальшій роботі;

• набуття на спільний рахунок і оренду (членами Товариства) машин та інструментів;

• прийом та розподіл замовлень на ткацькі вироби;



Іл. 14. Зразок коронки, виготовленої однією з учениць мереживної школи в Закопане[15]

• виробництво членами Товариства на спільний рахунок спілки ткацьких виробів і виконання замовлень в сфері ткацтва.

В спілці виготовлялись і лляні, і бавовняні вироби: обруси, серветки, полотна, рушники, одяг [16, арк. 30]. 1912 р. в Бережанах було засновано ткацьку школу, за архівними даними там навчались учні 14—17 років, це муляри, рільники та учні промислової школи. Інструктором ткацтва в школі був Петро Яцкевич [22].

Фахові курси жіночих робіт були організовані при жіночій відділовій школі в Кракові. Директором закладу була п. Гетліха Антонєго [46, с. 51]. Курси почали діяти від 1 вересня 1882 р., а з 1886 р. вже включали наступні відділи: 1) ручного та машинного шиття; 2) кравецтва; 3) робіт дротових ручних і машинних, в'язальних (в т. ч. і в'язання гачком), сіткових та інших подібних робіт; 4) білого та кольорового гапту, штучного коронкарства. На цих курсах навчання тривало 10 місяців по 26 годин на тиждень, результати цих курсів експонувались на виставках. На рік таких виставок відбувалось три, щоразу представлялось близько 7000 рисунків та до 3000 зразків готових робіт, від дитячих панчіх до парадних дамських строїв [46, с. 52].

Курс мереживного виробництва в м. Бобовій [20] протягом трьох місяців (1916 р.) відвідало близько 70 учениць [20, арк. 3]. Такий же курс проводився в Сулковицях від школи коронкарської в Закопане (з 15 березня 1917 р.), посередницею між курсом та Спілкою закопанською була Марія Войтович [20, арк. 15]. На тих самих умовах в Бохні керувала п. Станіслава Керек'ярто.

Відповідно до структури органів державної влади в Галичині кін. XIX — поч. XX ст. окружні управління, установи, інституції підпорядковувались Галицькому Намісництву. Однією з комісій Намісництва було Міністерство віросповідань і освіти у Відні, створене 1849 р. для керівництва навчальними і релігійними установами. Міністерству підлягала Крайова шкільна рада (м. Львів). Рада була вищим контрольним і виконавчим органом управління народними загальними та спеціальними середніми школами в Галичині. Освітою і релігією, стипендіальними фондами, театрами, бібліотеками, особовими справами службовців керував третій відділ Крайового комітету. Відділ займався організацією спілок для розвитку домашнього промислу.

Отож ми розглянули діяльність наступних спілок: ткацьке товариство в Глинянах, при якому 1894 р. виникла ткацька школа, Косівське ткацьке товариство, Спілка «Гуцульське мистецтво» в Косові, Гуцульське об'єднання кустарних промислів, Спілка ткацтва в Блажевій, Ткацька спілка в Кросно, Галицьке крайове товариство ткацького промислу, Краєвий ткацький науковий варстат у Ланцуті ім. Франца Йосипа, Краєвий ткацький варстат в Горлицях. Товариства займались організацією промислових шкіл та виробничих майстерень, від шкіл організовувались навчальні курси. Навчальні курси проводились близько трьох місяців, а пройти навчання могли усі охочі. Окремим видом організації навчального процесу були навчальні майстерні. Господар міг отримати субсидію, якщо брав до себе учня на вишкіл. Результат успішності учня перевірявся іспитом. Одним із видів іспитів успішності була участь у виставках. Це було б дуже корисним для нашого навчального процесу. Цікавою практикою була ступенева участь у виставках: кращі учні, які проявляли успішність на

[15] Знаходиться в Архіві Спілки Шкіл Професійних ім. Хелени Модржеєвської в Закопаному, від 2009 р. — в збірках Татржанського Музею ім. Доктора Титуса Халубінського.

місцевих учнівських виставках, отримували грошові винагороди в конкурсному порядку та отримували право брати участь у центральних виставках із визнаними майстрами, та навіть спрямування на подальше навчання вищого рівня.

Певні паралелі можемо знайти в сучасному навчальному процесі, наприклад, на передодні нового навчального року у Львівській національній академії мистецтв нагороджуються кращі студенти премією ім. Володимира Кузя, конкурс «Індекс імені Маріуша Казани», організатором якого є Генеральне Консульство Республіки Польща у Львові, метою якого є розвиток польсько-української співпраці серед державних навчальних закладів мистецького скерування та сприяння молодим українським митцям у галузі графічного дизайну. Корисною була б подібна практика і для розвитку художнього текстилю.

ОРГАНИ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ І ВЛАДИ, ЯКИМ ПІДПОРЯДКОВУВАЛАСЬ СИСТЕМА ОСВІТИ В ГАЛИЧИНІ В КІН. XIX — НА ПОЧ. XX СТ.

Галицьке намісництво (м. Львів) [ЦДІАЛ, ф. 146]
1772—1854 рр. — Крайове губернство
1854—1921 рр. — Галицьке намісництво
Територія, на яку поширювалася влада Львівського губернства, змінювалася залежно від територіальних змін північно-східних кордонів Австрійської імперії. Згідно з імператорським декретом від 16 квітня 1854 р. губернство було реорганізоване і перейменоване на «намісництво», а губернатор став намісником. Намісництво, як і губернство, було найвищим органом влади в Галичині для адміністративного і поліцейського управління, для справ релігійних культів, освіти, торгівлі, ремесла, сільського господарства, будівництва. Намісництву підпорядковувалися окружні управління, усі установи, інституції. У справах адміністративних, персональних питаннях службовців намісництво підпорядковувалось Міністерству внутрішніх справ, в інших питаннях — відповідним міністерствам або центральним палатам у Відні, здійснювало суворий нагляд за виконанням усіх законів і розпоряджень уряду. На основі закону 1868 р. до кола діяльності намісництва увійшли справи, що в першій інстан-

Іл. 15. Фото ткацької школи в Кросно

ції належали Міністерствам внутрішніх справ, віросповідань і освіти, землеробства, а частково Міністерствам крайової оборони, торгівлі і фінансів. Для управління шкільними справами 1867 р. при намісництві організовано Крайову шкільну раду, головою якої став намісник. 1914 р. внаслідок воєнних дій намісництво переміщено зі Львова до м. Бяла (Західна Галичина), а в кінці 1917 р. повернулося до Львова, де діяло до розпаду Австро-Угорської імперії (31 жовтня 1918 р.). З того часу намісництво перестало бути органом австрійської влади в Галичині, його апарат був використаний урядом Польщі. Згідно з розпорядженням Ради Міністрів Польщі від 7 березня 1919 р. був призначений генеральний делегат для уряду Галичини, якого наділено правами колишнього намісника. Делегат займався ліквідацією діяльності намісництва та підготовкою грунту для створення нового адміністративного апарату — воєводського управління. Посада генерального делегата була ліквідована 3 грудня 1920 р.

Міністерство віросповідань і освіти (м. Відень) [ЦДІАЛ, ф. 639]
(одна з комісій Галицького намісництва)
Створене 1849 р. для керівництва навчальними і релігійними установами. Припинило діяльність на території Галичини у 1918 р.

Крайовий комітет (м. Львів) [ЦДІАЛ, ф. 165]
Адміністративний і виконавчий орган Крайового сейму, створеного 26 лютого 1861 р., установа австрійського уряду для внутрішнього «самоврядування» Галичини. Крайовий комітет складався з президіального відділу і шістьох департаментів. Перший

відав діяльністю ощадних кас; другий — діяльністю сільськогосподарських шкіл та шкіл лісового господарства, крайовими промислами, риболовством, меліорацією полів, регулюванням рік; третій — освітою і релігією, стипендіальними фондами, театрами, бібліотеками, виборами до Крайового сейму, особовими справами службовців комітету; четвертий — будівництвом доріг і мостів, регулюванням рік, меліорацією; п'ятий департамент здійснював нагляд за лікарнями, благодійними закладами; шостий — відав благодійними фондами воєнних інвалідів, справами крайової жандармерії, питаннями пропінації[16]. Його апарат був використаний у перші роки панування Польщі. Ліквідований 30 січня 1920 р., а його функції передано Тимчасовому комітету самоврядування, м. Львів.

Тимчасовий комітет самоврядування (м. Львів) [ЦДІАЛ, ф. 770]

Організований 20 січня 1920 р. згідно з розпорядженням президента Польщі. Виконував функції Галицького крайового сейму та його виконавчого органу — Крайового комітету у Львові. Складався з семи структурних частин — президії та шістьох відділів (департаментів). Перший департамент відав установами самоврядування, кредитами комунальних спілок, громадськими лісами. Другий — займався збором 10% з міського податку за будівництво в місті. У його віданні були будівельний і промисловий крайові фонди, а також фонд пропінації. Керував організацією домашнього ремесла, крайовими професійними школами. Третій — складався з трьох підвідділів і відав сільськогосподарськими школами, меліоративними роботами, будівництвом, ремонтом доріг, мостів. Четвертий — відав лікувальними закладами і організацією медслужби. П'ятий — займався питаннями парцеляції маєтків, стипендіальними фондами та їх використанням. У компетенції шостого департаменту входив збір податку, відання фондом сиріт. Ліквідований у січні 1928 р. розпорядженням президента. Його функції передано відділу самоврядування при Львівському воєводському управлінні. Ліквідація Тимчасового комітету фактично здійснювалася до 1939 р.

[16] Пропінація — монопольне право магнатів і шляхти на виробництво і продаж горілки в своїх маєтностях. — *Прим. ред.*

Крайова шкільна рада (м. Львів) [ЦДІАЛ, ф. 178]

Утворена 1867 р. на базі шкільної секції V департаменту намісництва.

Була вищим контрольним і виконавчим органом управління народними загальними та спеціальними середніми школами в Галичині. Підлягала Міністерству віросповідань і освіти. Продовжувала свою діяльність до 1921 р., коли польський уряд реорганізував її в Кураторію львівського шкільного округу, яка діяла до 1939 р.

Кураторія Львівського шкільного округу (м. Львів) [ЦДІАЛ, ф. 179]

Організована на основі розпорядження Міністерства віросповідань і освіти 8 лютого 1921 р. Діяла на території Львівського, Тернопільського і Станіславського воєводств. Здійснювала керівництво всіма державними спеціальними і початковими навчальними та навчально-виховними закладами; вела також нагляд за приватними школами і позашкільним вихованням та освітою. Вузи Кураторії не підпорядковувались. У 1933 р. складалася з 8-ми відділів: перший — відділ кадрів; другий — загальний відділ; третій — відділ початкових і неповних середніх шкіл; четвертий — підвищення кваліфікації вчителів; п'ятий — загальноосвітніх середніх шкіл; шостий — професійних шкіл; сьомий — позашкільної освіти; восьмий — видавництво шкільних підручників. Діяла до 1943 р.

Державний секретаріат освіти і віросповідань Західних областей УНР

(м. Станіслав, тепер м. Івано-Франківськ) [ЦДІАЛ, ф. 667]

Створений у листопаді 1918 р. у складі Державного Секретаріату ЗУНР у м. Станіславі. Вирішував усі питання освіти, надавав дозволи на відкриття шкіл, укомплектовував школи вчительськими кадрами, затверджував розміри платні і пенсій вчителям. Очолював секретаріат О. Барвінський. У лютому 1919 р. після реорганізації УНРади в повітах Галичини були створені повітові шкільні комісаріати, які керували діяльністю початкових шкіл у повітах і підпорядковувались секретаріату. На чолі його стояв А. Артимович. Припинив свою діяльність у липні 1919 р.

Школи текстилю в Галичині за професійним спрямуванням

Школи текстилю

	Коронкарські	Гаптярські	Ткацькі	Професійні жіночі
Населені пункти	Відділ коронкарства та гапту львівської панської промислової школи Закопане Краків Каньчуга (інсп. Л. Вербицький) Мушина (кер. Й. Неужільова) Школа мережива в м. Яворові	Школа художньої вишивки у Львові Кракові Каньчузі Мушині Закопане Макові	Блажова Бучач (гр. Потоцький) Вікно (В. Федорович) Вілямовиці Глиняни (о. Решетилович) Горлиці Городенка Клебанівка (Т. Федорович) Корчин Кросно (Г. Ґрушецький) Рихвальд Ткацька школа в м. Стрию	Школа робіт при чоловічому ліцеї ім. Кр. Ядвіги (Львів) Школа білизнярства товариства «Праця жінок» (Львів) Школа промислова товариства підтримки промислу жіночого (Львів) Інститут сестер Василіянок (Львів) Школа жіночого рукоділля при жіночій школі сестер Бенедиктинок в Перемишлі Новий Санч Школа жіночих робіт (Краків) Жіноча професійна школа ім. Ожешко в м. Дрогобичі Професійна школа для єврейських дівчат в Жовкві Жіноча професійна школа в Ланцуті Жіноча професійна школа св. Анни у Львові Жіноча професійна школа ім. А. Міцкевича у Львові Жіноча професійна школа св. Терези у Львові

Товариство «Патронат народного і кустарного промислу», м. Львів [ЦДІАЛ, ф. 579]

Засноване на основі ліквідованого крайового патронату рукоділля і дрібного промислу у Львові 1929 р. Поширювало свою діяльність на Львівське, Станіславське та Тернопільське воєводства з метою підтримки та збереження народних промислів — шевства, кошикарства, ткацтва, краю та шиття. Займалось збутом готової продукції, купівлею інвентаря та сировини, підтримувало зв'язки з чеськими виробниками у Празі. Дата припинення діяльності товариства не встановлена. Крайні дати документів — 1928—1933 рр.

ТОВАРИСТВА

Товариство «Патронат народного і кустарного промислу» (Львів)
Руське товариство педагогічне (Львів)
Товариство опіки над дівчатами у Львові
Товариство жінок «Помоц пшемислова» у Львові
Товариство «Гурток праці жінок» у Львові
Товариство рукодільних майстерень для єврейських дівчат у Львові
Товариство руських жінок (м. Станіслав)
Товариство «Труд» у Львові
Ткацькі товариства в Косові, Глинянах, Вікні, Комарній, Блажовій, Корчині, Кросні, Лужні, Вілямовицях

Товариство для краєвого промислу ткацького у Львові
«Гуцульська спілка» в Коломиї (В. Нагірний та Т. Окуневський)
«Товариство ткачів» в м. Дембовець
Товариство ремісників «Гвязда» в Перемишлі
Товариство «Килим» у м. Закопане
Товариство «Подгалянські варстати праці» у м. Закопане
Товариство «Жіноча праця» у м. Коломиї
«Інститут допомоги ремеслу» в м. Кракові
«Товариство допомоги жіночому промислу» в м. Кракові
«Спілка ремісничих товариств» в м. Кракові

НАВЧАЛЬНІ ВАРСТАТИ (МАЙСТЕРНІ)

Ткацькі: Вілямовиць, Рихвальда, Блажова, Корчина, Ланцута, Глинян, Косова, Кросно
Ткацька майстерня в Косові (Кременюк Дмитро)
Ткацька майстерня в Косові (Кабин Микола)
Майстерня по виготовленню килимів в м. Бучачі (Стефаник Хелена, Тернопільська обл.)
Ткацька майстерня в м. Ярославі (Павульський Володислав)

КУРСИ ТЕКСТИЛЮ

Ткацтво:
Курси ткацького виробництва (м. Бережани)
Курси по виготовленню килимів (м. Пивнична)
Мереживо (коронкарство):
Курси по виробництва мережива в м. Бобова
Гаптярство (вишивка):
Курси художньої вишивки Войнар Людвики, м. Краків
Курси рукоділля, м. Краків

1. Центральний державний історичний архів України, м. Львів (Далі — ЦДІАЛ). — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 1а. — Спр. 18. Інструкція про устрій і круг діяльності Крайового комітету у Львові, 1890 р. — 15 арк.
2. ЦДІАЛ України. — Ф. 165 Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 4. — Спр. 40. Справа про діяльність мереживної школи в м. Закопане 1887—1919 рр. — 121 арк.
3. ЦДІАЛ України. — Ф. 165 Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 4. — Спр. 22. Листування з дирекцією закладу для сиріт і убогих в с. Дроговиже Жидачівського повіту про виготовлення верстатів для ткацьких шкіл, 1883—1901 рр. — 126 арк.
4. ЦДІАЛ України. — Ф. 165 Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 4. — Спр. 34. Справа про діяльність ткацької школи в м. Городенці, 1883—1899 рр. — 58 арк.
5. ЦДІАЛ України. — Ф. 165 Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 4. — Спр. 41. Справа про діяльність ткацької школи в с. Вілямовичі, повіт Бяла, 1886—1919 рр. — 144 арк.
6. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 4. — Спр. 45. Справа про надання субсидії школі жіночого рукоділля при жіночій школі сестер Бенедиктинок в м. Перемишлі. — 19 арк.
7. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 4. — Спр. 64. Справа про діяльність ткацької школи в с. Рихвальд, 1890—1919 рр. — 63 арк.
8. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 4. — Спр. 67. Справа про діяльність школи гаптування в с. Маків, повіт Мисленичі, 1891—1914 рр. — 125 арк.
9. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 4. — Спр. 69. Справа про заснування, діяльність та ліквідацію ткацької школи в м. Горлиці, 1892—1911 рр. — 56 арк.
10. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 4. — Спр. 235. Листування з податковим управлінням в м. Косові про виплату платні керівникові ткацької школи в м. Товмачі і надання субсидії колишнім учням на відкриття ткацьких майстерень, 1902—1919 рр. — 46 арк.
11. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 4. — Спр. 270. Листування з дирекцією ткацької школи в Глинянах по господарських питаннях, 1911—1919 рр. — 31 арк.
12. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 4а. — Спр. 15. Звіт ткацької школи в с. Корчин, Сокальського повіту про свою діяльність за 1887 рік. — 3 арк.
13. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 4а. — Спр. 23. Статут товариства ремісників «Гвязда» в Перемишлі, 1896 рік. — 11 арк.
14. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 9. — Спр. 8. Звіт про діяльність товариства жінок «Помоц пшемислова» в м. Львові за 1912—1914 рр. — 19 арк.
15. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 9. — Спр. 47. Справа про діяльність «Товариства ткачів» в м. Дембовець, 1911—1916 рр. — 113 арк.
16. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 9. — Спр. 50. Справа про діяльність «Курсів ткацького виробництва» в м. Бережани, 1912—1913 рр. — 58 арк.
17. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 9. — Спр. 176. Спра-

ва про надання субсидії на розширення ткацької майстерні в м. Ярославі Павульському Володиславу. — 27 арк.
18. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 9. — Спр. 221. Справа про діяльність курсів по виготовленню килимів в м. Пивнична, 1914 рік. — 47 арк.
19. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 9. — Спр. 239. Справа про надання Кременюку Дмитру на розширення ткацької майстерні в м. Косові, 1914—1918 рр. — 10 арк.
20. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 9. — Спр. 291. Справа про діяльність курсів по виробництву мережива в м. Бобова, 1916—1920 рр. — 76 арк.
21. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 9а. — Спр. 3. Справа про надання субсидії власнику ткацької майстерні в Косові Кабину Миколаю на придбання інвентаря. 1911—1920 рр. — 21 арк.
22. ЦДІАЛ України. — Ф. 165. Крайовий комітет, м. Львів, 1757—1924. — Оп. 9а. — Спр. 14. Списки учнів ткацької школи в м. Бережанах, 1912—1913 рр. — 6 арк.
23. ЦДІАЛ України. — Ф. 178. Крайова шкільна рада, м. Львів (C. k. Rada szkolna krajowa we Lwowie), 1797—1939 рр. — Оп. 4. — Спр. 14. Статут жіночої школи рукоділля у Перемишлі, 1886 рік. — 9 арк.
24. ЦДІАЛ України. — Ф. 178. Крайова шкільна рада, м. Львів (C. k. Rada szkolna krajowa we Lwowie), 1797—1939 рр. — Оп. 4. — Спр. 126. Справа про реорганізацію текстильних шкіл Галичини, 1909 рік. — 4 арк.
25. ЦДІАЛ України. — Ф. 178. Крайова шкільна рада, м. Львів (C. k. Rada szkolna krajowa we Lwowie), 1797—1939 рр. — Оп. 4. — Спр. 194. Регламент для викладачів кошикарства і ткацтва у промислових школах Галичини, 1912 рік. — 8 арк.
26. ЦДІАЛ України. — Ф. 178. Крайова шкільна рада, м. Львів (C. k. Rada szkolna krajowa we Lwowie), 1797—1939 рр. — Оп. 4. — Спр. 200. Учбові плани відділу прикладного мистецтва промислової школи у м. Львові, 1912 рік. — 17 арк.
27. ЦДІАЛ України. — Ф. 178. Крайова шкільна рада, м. Львів (C. k. Rada szkolna krajowa we Lwowie), 1797—1939 рр. — Оп. 4. — Спр. 295. Організаційний статут школи ткачів в м. Кросно, 1918 рік. — 37 арк.
28. ЦДІАЛ України. — Ф. 579. Товариство «Патронат народного і кустарного промислу», м. Львів (Towarzystwo «Patronat przemysiu ludowego i domowego» we Lwowie), 1929—1932 рр. — Оп. 1. — Спр. 1. План діяльності товариства «Патронат народного і кустарного промислу» на 1928—1930 рр.
29. *Волинська О.С.* Ткацька освіта в Галичині (кінець XIX — початок XX ст.) / О.С. Волинська // Вісник Харківської державної. академії дизайну і мистецтва. — 2002. — № 6. — С. 24—28.
30. Галичина: етнічна історія: Тематичний збірник статей. — Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. — 216 с.
31. *Глушко М.* Етнографічне районування української Галичини (за матеріалами наукових досліджень XIX — початку XXI ст.) / М. Глушко // Галичина: етнічна історія. — Львів, 2008. — С. 37—38.
32. Діло. — 1890. — Ч. 10 і 20.
33. Діло. — 1890. — Ч. 46.
34. Діло. — 1894. — Ч. 157.
35. Діло. — 1894. — Ч. 61.
36. *Запаско Я.П.* Українське народне килимарство / Я.П. Запаско. — Київ : Мистецтво, 1973. — 113 с.
37. *Кирчів Р.* Історико-етнографічні райони України та етнографічні групи українського народу / Р. Кирчів // Етнографія України: Навчальний посібник. — Львів, 2004. — С. 134. — (2-е вид., перероблене і доповнене).
38. *Козакевич О.Р.* Мистецтво в'язання в Західній Україні кін. XIX — I третини XX ст. (історія, типологія, художні особливості, осередки) : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / О.Р. Козакевич. — Львів, 2006. — 180 с.
39. *Макарчук С.* Історико-етнографічні райони України / С. Макарчук. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2012. — 352 с.
40. *Рейнке М.М.* Об организации выставок работ ремесленных учеников и об учреждении учебных мастерских / М.М. Рейнке. — СПб., 1895. — 15 с. // 2-й съезд усс. деятелей по техническому и профессиональному образованию ; 14 секция. отд. из. технического образования. — 1899. — Декабрь — № 8.
41. Рукотворна тканина. Традиції та сучасність / укл. Шульга З.М. — Львів ; Сургут : Компанія Ґердан, 2005. — 259 с.
42. Українське народознавство / за ред. С.П. Павлюка. — Київ : Знання, 2004. — С. 50—78. — (2-ге вид.).
43. *Хамула М.* Глиняни — місто моїх килимів / М. Хамула. — Нью-Йорк : Літературно-мовна редакція Леоніда Полтави, 1969. — 139 с.
44. *Шмагало Р.Т.* Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX століття. Структурування, методологія, художні позиції / Р.Т. Шмагало. — Львів : Українські технології, 2005. — 528 с.
45. *Шульга З.М.* Ткацький осередок у Глинянах / З.М. Шульга // Художній текстиль. Львівська школа / укл. Печенюк Т.Г. — Львів : Поллі, 1998. — С. 24—29.
46. *Merunowicz T.* Pieka kraju nad szkolnictwem przemysłowem w Galicyi / Merunowicz T. — Lwów, 1887.
47. *Michałowska-Barłóg M.T.* Kilimy polskie od XVIII do XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu / Michałowska-Barłóg M.T. — Poznań : Moi Łuczak, 2008. — 170 s.
48. Przewodnikprzemysłowy. Premysł, 1890. — S. 6.

49. http://kosiv.org/kosivschina/1033-myhajlo-kurylenko.html.
50. http://uk.wikipedia.org/wiki/Галичина.
51. http://kosivart.if.ua/2009/04/08/1120/.
52. http://hutsul.museum/collection/explore/masters/337/440/.
53. http://hutsul.museum/collection/explore/masters/337/424/.
54. http://www.visitbielsko.pl/zabytki-przemyslu-i-techniki/.

Kateryna Tsurkan

STRUCTURE, ORGANISATION AND THE CELLS OF ARTISTIC EDUCATION IN TEXTILE BRANCH IN GALICIA
in the last third of the XIX — beginning of the XX century

The foundation of professional education in textile branch in Galicia at the end of the XIX — beginning of the XX century is reviewed in the paper. The structure and organization of the system of government and administration, which comprised the educational system in Galicia during this period, is analyzed. The analysis of educational centers for professional purposes: weaving, lace thing, embroidery, needlework is realized. An attempt is made to differentiate and to systematize textile schools under a narrow professional direction, to identify community through analysis of the regulations of these schools.

Keywords: Galicia, professional education, craft, textile, weaving, knitting, gold- or silver-embroidering, needlework, workshop, machine tool.

Катерина Цуркан

СТРУКТУРА, ОРГАНИЗАЦИЯ И ЦЕНТРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ТЕКСТИЛЬНОЙ ОТРАСЛИ В ГАЛИЦИИ
последней трети XIX — в начале XX века

В статье рассматривается учереждение профессионального обучения в сфере художественного текстиля в Галичине в кон. XIX — нач. XX ст. Проанализирована структура и организация системы органов государственной власти и управления, которым подчинялась система образования в Галичине в названный период. Осуществляется анализ образовательных центров по профессиональным направлениям: ткачество, кружевное дело, вышивание, другие женские рукодельные работы. Проводится попытка дифференциировать и систематизировать текстильне школы по узкопрофессиональным направлениям, суммировать методологическую общность через анализ уставов этих школ.

Ключевые слова: Галичина, специальное образование, ремесло, текстиль, ткачество, коронкарство, гаптярство, рукоделие, мастерская, станок.

Ігор ЛУЦЕНКО

ПЛЕНЕРНИЙ РУХ XXI СТ. НА ЗАКАРПАТТІ ТА ЙОГО ПОГРАНИЧЧІ. КОНСЕРВАТИЗМ, МОДИФІКАЦІЇ, НОВАТОРСТВО

У дослідженні ставляться завдання щодо виявлення причин, механізмів і рушіїв, які стимулювали активізацію пленерного руху на Закарпатті та прикордонних регіонах у XXI столітті. З точки зору ретроспективного методу аналізу в контексті розвитку пленерного руху беруться до уваги проблеми модифікації пленеру як мистецького явища в образотворчому мистецтві сьогодні. Аналізуються мотиваційні концепції творчості художників у пленері, а також образно-стилістичні втілення окремих мистецьких особистостей. Проводиться спроба виявлення принципів та форм ідейного впровадження у творчий процес через пленер в контексті потреб мистецького середовища сьогодення.

Ключові слова: пленерний рух, творчий метод, концепція, мистецьке середовище.

Всупереч багатьом твердженням про активний рух в сучасному мистецтві не реалістичних, абстрактно-формальних, безпредметно-умовних концепцій, пропонується спроба аналітичного зрізу проблеми в контексті пленерного руху в Закарпатті XXI століття. З огляду на давні традиції пленеру та його участь у формуванні окремих віх мистецького простору минулих сторіч є необхідність розгляду цього явища в аспекті сьогодення на прикладі регіонального мистецького простору.

Пленерні студії у власному абсолютному вимірі, в межах трактування — практика на відкритому повітрі (plein-air), залишаються творчим тереном пошуків та експериментів для багатьох художників теперішнього часу. Шляхи застосування засобу пленеру в минулі епохи доводять, що й сьогодні це явище не вичерпало можливостей власних модифікацій. Впровадження новітніх творчо-методичних ідей через пленер та наступних втілень в умовах майстерні характерно для багатьох митців і на Закарпатті. Мотивація концептуальних рішень та засади новаторства, гіперболи чи трансформації візуальних об'єктів знаходять власну нішу щодо вирішення часових мистецьких впроваджень.

Можливо, предметна аргументація окремих питань мистецтва стає приводом для розв'язання низки питань щодо їх ролі й актуальності в мистецько-культурному просторі. Запропонована тема умотивована незначними дослідницькими напрацюваннями, а в окремих її сегментах відсутністю подібних думок та аргументів. Аналіз шляхів розвитку пленеру як одного із мистецьких засобів у першому десятилітті XXI ст. постає актуальним, оскільки є особливий прецедент — активність пленерного руху XXI ст. взагалі в українському образотворчому мистецтві, та на Закарпатті зокрема.

Порушена проблема висвітлювалася локально, окреслюючи коло питань кожної мистецької акції в контексті проведення окремо кожного пленеру. Такі спроби набули фази активності в кінці XX століття. Пленерний процес на Закарпатті висвітлювався переважно в фахових виданнях, інтернет-ресурсах, наукових журналах, періодиці, а в більшості випадків це вступні статті до каталогів пленерів або виставок, що їх супроводжували. На сучасному етапі з'явилися ґрунтовні публікації про явище пленеру в регіоні і його проблематику. Зокрема, це є праці О. Федорука [7], аналітичні думки В. Сабірової [6], дисертаційні дослідження

О. Чурсіна та інших. В регіональному просторі мистецтвознавчих чи культурологічних досліджень запропонована проблема залишається недостатньо опрацьованою, що зумовлює актуальність аналізу мистецького явища пленеру в регіональному творчому осередку та пограниччі.

Ставиться завдання виявити коло питань, які стосуються сучасного пленерного руху в Закарпатті та пограниччі. Серед найбільш актуальних —виносяться принципи його модифікації як явища творчої праці на відкритому повітрі та його місце у сучасному мистецькому просторі. Виявити його консервативні шляхи та, разом з тим, розглянути новітні творчі методи, інспіровані процесом пленерної роботи чи імпресією, почерпнутою з оточуючого середовища. В окремих випадках висвітлити питання предмету римейків чи псевдореалістичних рішень, які мають місце в сучасному пленерному русі як в середовищі професійних митців, так і аматорів.

Вагомим явищем мистецького простору Європи та, зрештою, й світового, пленер уже понад півтора століття залишається одним із вагомих сегментів у контексті творчих рішень художників, а в багатьох випадках залишається засобом вирішення проблем кольору, форми, композиції чи мотиватором мистецьких концепцій. Незважаючи на активну зміну стилів і напрямів у XIX ст. та значне прискорення цього процесу в XX ст., пленерний рух завжди мав місце в творчості окремих митецьких персоналій, груп, шкіл чи колоній. Особливий статус це явище посідає в традиціях закарпатського образотворчого мистецтва, зокрема в сегменті живопису. Започаткування пленеру в регіоні належить художнику і мистецькому педагогу європейського значення Ш. Голлоші, який в кінці XIX ст. розпочав пленерну активність у м. Нодьбаньо (сьогодні місто Бая Маре в Румунії), а згодом, на початку XX ст., створив творчу колонію в містечку Тячів (сьогодні Закарпаття). Цей період роботи художника проходив у межах 1902—1918 рр. Для самовдосконалення митець, поряд з учнями, практикував у пленері посеред місцевого ландшафту. Його метою стало дослідження кольору в природі та пошуки засобів й методів передачі повітряного простору і середовища в краєвиді. Значною мірою стимулом такого вдосконалення стало, в першу чергу, переконання митця щодо вирішення проблем мистецтва того часу та окреслення їх місця в культурі та мистецькій освіті [4, с. 1161]. Вагомим поступом в цей творчий період спостерігаємо активні експерименти, завдяки яким художник вирішує проблеми композиції, кольору та повітряного середовища картини.

У 1920—1940 рр. пленерні студії формують змістовну суть та поняття Закарпатської школи живопису. Активізація митецьких пошуків у середовищі регіонального краєвиду тісно пов'язана з творчою діяльністю Й. Бокшая, Е. Грабовського, А. Ерделі, Ф. Манайла К. Ізаї та їх наступників, які стали ядром регіональної мистецької школи. Завдяки пленерним студіям образотворче мистецтво Закарпаття активно зближується з традиціями народного мистецтва, фольклору, що стає особливістю змістовнотворчої характеристики художників, які працювали в регіоні [3, с. 117]. Традиції пленеру в закарпатському мистецтві протягом XX ст. залишалися одними із домінуючих способів та засобів творчого впровадження тем, задумів та рішень у живописі. Слід стверджувати, що сформовані традиції в Закарпатській школі стали незмінними щодо пленеру і в другій половині XX століття. Але й сам пленер як спосіб творчого самовираження видозмінювався залежно від низки суб'єктивних та об'єктивних обставин часу. В окремих випадках він ставав деструктивним явищем щодо прогресу мистецтва в регіоні, на що впливали штучне клішування та догматизм радянської доби. Зокрема, такі позиції вносили спроби наслідування природи, що призводило до «омертвлення» активно-кольорової живописної палітри регіонального мистецтва, а інколи переходило до надмірної пафосності чи епігонства.

Пленерний рух у XXI ст. для закарпатського мистецтва залишається не тільки визначальним змістом школи живопису, а й способами вираження та інспірування творчих ідей. Красномовно це стверджує О. Федорук: «Колись на славетному Закарпатті світочі української культури на чолі з Й. Бокшаєм, А. Ерделі, Ф. Манайлом, Е. Контратовичем підняли пленерну культуру на височінь. Її рівень продовжує багато сучасників з В. Микитою, І. Бровді, З. Мічкою, В. Свалявчиком, Б. Кузьмою, Б. Коржем та багатьма іншими» [7, с. 14]. Список художників, які приймали активну участь в пленерному русі, можна продовжити, згадуючи не тільки членів Національної спілки художників Укра-

їни, але й інших професійних митців та навіть аматорів чи самодіяльних. Пленер стає засобом торування нових шляхів пошуку колористичних, композиційних та формальних завдань мистецького виміру, та й, зрештою, вирішення проблем творчого екзистенціалізму сьогодення. Як правило, це твердження стосується, здебільшого, професійних художників із значним мистецьким досвідом чи шляхами рішень метафізичного дійства через стан природи. Так або інакше, пленерний рух наповнюється різноплановими творчими особистостями, які мають власні міркування щодо пошуку та вирішення мистецьких проблем часу.

Слід зазначити, що пленерний рух на Закарпатті на початку XXI ст. мав власну циклічність активності та пасивності фаз розвитку. У багатьох випадках такі цикли були пов'язані з соціально-економічними обставинами, а інколи на це все впливали причини суб'єктивного характеру. Активізація пленерної діяльності була закладена ще в 1990-х рр., набуваючи більшої динаміки на початку 2000-х років. Вагомою подією та, можливо, одним із початків активного пленерного руху став міжнародний пленер (1991 р.) за організації ЗОНСХУ на перевалі «Кам'янка» (Міжгірський р-н). Подія була приурочена до сторіччя від дня народження А. Ерделі та Й. Бокшая. Учасниками пленеру стали не тільки митці з України, а й із близького зарубіжжя та представники Бельгії, Польщі, Румунії, Фінляндії, Франції та інших країн. По завершені пленеру була проведена виставка в м. Ужгороді. Окремим мистецьким явищем стали організація міжнародних пленерів 1994—1995 рр., що проводилися на базі готелю «Синяк» за підтримки місцевої влади. Учасниками стали митці, члени НСХУ та закордонні гості з Польщі, Румунії, Угорщини, Словаччини. У 2000 р. мерією м. Мукачева, прийнята програма культурного розвитку міста на десять років. Один із параграфів регламентував проведення щорічних міжнародних тематичних пленерів. Учасниками стали митці з кожної області України, що було вимогою та концепцією, навколо яких відбулося згуртування всеукраїнського культурного середовища. Учасники із закордону представляли багато європейських країн, в тому числі й Китай. В унісон проводилися пленери закордоном, на які були запрошені закарпатські художники. Такі мистецькі акції охоплювали широку мапу європейських країн — Австрія, Бельгія, Голландія, Німеччина, Польща, Румунія, Словаччина, Угорщина, Франція. З 1991 р. в Угорщині започатковані міжнародні пленери на базах с. Гортобаді (територія Національного парку) та 2006 р. в містечку Гойдусобослов [5]. Пленерна динаміка за участю закарпатських художників відбувалася в Словаччині (2000-ті рр.) в області Орава, м. Наместово, а також під патронатом галереї «Міро» м. Сніна. Згодом така тенденція продовжується за участі галереї «А. Смолака» [2]. Традиції проведення міжнародних пленерів започатковані в 1990-х рр. з активною позицією до продовження в 2000-х рр., виставляють цілі завдання дослідження як мистецтвознавчого, так і культурологічного характеру. Враховуючи окремі сегменти аналізу, слід констатувати, що міжнародний пленер 1990-х рр. ніс в собі, насамперед, стверджуючі пізнавальні та тенденції культурного взаємообміну. Формою такого пізнання відбулися творчі співпраці після довготривалого ізольованого середовища «залізної завіси». Здебільшого такі процеси стали однією зі спроб модифікувати окремі сегменти стереотипів творчого мислення митців пострадянського простору.

Практики творчих обмінів характерні і для сьогодення. З 2007 р. пленери за участь закарпатських митців щорічно відбуваються в Угорщині за організаційної підтримки «Товариства культури та мистецтв карпатського регіону». Подібні тематичні пленери започатковані з 2014 р. в Румунії. Ідейним та фінансовим організатором виступив Фонд «Союз гуцулів Румунії», який очолює п. Василь Попович з с. Репедя. Метою тематичного пленеру «Гуцули в живописі та фотографії» стало відтворення різними мистецькими засобами (образотворче мистецтво, фотографія) традиції народної архітектури та фольклору, що збереглися в місцевості, де компактно проживають українці (с. Русково) [9]. За участю закарпатських митців проходять щорічні пленери й в інших регіонах Румунії, наприклад с. Окна Шугатак [11], в якому приймають участь митці з близько десяти країн світу, а також в околицях містечка Вішеу де Сус, за участю румунських, французьких та українських художників з робочою назвою «Імпресіонізм у Вішеу де Сус» [10]. Така ситуація дає змогу стверджувати, що мистецькі обмінні процеси в контексті пленерного руху набувають широкого

масштабу, до якого задіяне широке коло учасників з різних країн Європи. Закарпатський регіон та пограниччя відбулися як творчий тандем пленерного руху, в якому культурно-мистецькі пріоритети є домінуючими у контексті інтеграції України в європейський простір.

Пленерний рух на Закарпатті сьогодні активно впроваджується на Рахівщині з 2006 р. за підтримки меценатів, а також на Міжгірщині за сприяння громадських організацій ЗОНСХУ, «Митець Верховини», «Спілка художників Карпатські кольори», «Хустська міська картинна галерея» та ін. Творчі пленери об'єднують сьогодні учасників майже з усіх регіонів України. Середовище митців складається як з професійних майстрів, так і з аматорів.

Розглянувши ретроспекцію і сучасний стан пленерного руху на Закарпатті, є потреба визначити його особливості, способи модифікації та новаторські впровадження щодо творчого процесу, його мотивацію в контексті засобів і методів образотворення. Окрім того, пленери у 1990-х рр. відбулися як одні із важливих культурних складових, пізнання новітніх європейських мистецьких тенденцій та постали в числі перших, що долучилися до європейських культурних цінностей у пострадянську добу. Зазначений період постав як закономірний етап інтеграції українського та європейського мистецтва за активної участі пленерного руху. Окремим завданням постає висвітлення питань творчого методу, способів вираження чи відтворення в полотнах митців на пленерах 1990-х років. Традиційні шляхи рішень (близькі до реалізму чи імпресіонізму) мали місце переважно в митців пострадянського простору. Етюдна робота на природі посідала домінуюче місце, а особливо це стосувалося представників центрально та східноукраїнського пленерного вишколу, де подібний консерватизм зберігся й сьогодні. Як свідчать учасники пленерів, митці з європейських країн застосовували інколи відмінні засоби пізнання та відтворення візуальних чи асоціативних об'єктів. Це могли бути фотографування, ескізування, а інколи споглядання. Доволі часто твори представлялися в ключі абстрагованої презентації регіону чи країн походження митців, що стало характерною ознакою європейського мистецького простору сьогодення [8]. Подібною є тенденція багатьох міжнародних пленерів і в теперішній час, прикладом чого стали пленери в румунському с. Окна Шугатаг, де митці представляють твори (завершальною виставкою), які є презентацією програмового зрізу поставлених завдань пленеру [11]. Водночас, творчі пошуки та рішення є абсолютно відмінними щодо форм та способів образотворчого представлення кожного окремого митця. У перших десятиліттях XXI ст. пленерний рух набуває не тільки активності, але й видозмінюється. В середині цього явища проходить певний синтез: з одного боку — є присутність ознак його первісного призначення — пізнання природи способами її реалістичного відтворення, з іншого боку — втілення дефініцій асоціативних, абстрактних зіставлень предмета візуального споглядання та шляхів втілення. Закономірна тенденційність в мистецтві програмується за постулатами О. Богомазова, де природа може стати предметом подібного зіставлення (примітивного чи наївного мистецтва), окремо відтворення, що збігається з об'єктом (реалістичні тенденції) та абстрагування (безпредметний, асоціативний) [1, с. 464—465]. З інших міркувань, явище пленеру проходить етапи сублемативного порядку, коли пейзаж чи краєвид стає предметом переосмислення образу побаченого через форми та засоби домінант втілення композиції, колірної пластики, площини, лінії чи їх структурування або деструкції. Способи впровадження метафізичного образотворення в пленері презентують окремі творчі персоналії, які змістовно доповнюють мистецький пленерний рух на Закарпатті та пограниччі. З огляду на традиційні способи у застосуванні пленеру залишається його умовна спадковість як засобу відтворення побаченого, що є характерною ознакою пленерних традицій закарпатського живопису другої половини XX століття. Незаперечним фактом на сучасному етапі пленерного руху залишаються форми різнопланових реалістичних трактувань епіки місцевого краєвиду та навіть епігонських чи примітивних рішень, що мають місце й сьогодні.

У професійному мистецтві є власні тенденції розвитку, що будуються на ґрунті взаємообмінів у контексті загальноукраїнських мистецьких традицій. Красномовно творчість закарпатських майстрів доповнюють на пленерах представники Києва, Харкова, Одеси, Львова, Івано-Франківська, а також свого часу й Криму, які особливо гармонійно доповнювали закарпатські пленери. Регіональні осередки представлені індивідуальними особливостями кожної окремо школи, що демонструють як зрілі

автори, так початківці й студенти. У цьому сегменті слід зазначити важливість таких пленерів щодо обміну досвідом, знайомствами з творчими персоналіями, знахідками та окремими традиціями мистецьких шкіл чи груп. Такі взаємини доповнюють, збагачують та стимулюють розвиток пленеру як мистецького явища в регіоні.

Окремою ланкою пленерного руху на Закарпатті можна розглядати учасників самодіяльних творчих груп або аматорів, які, безперечно, займають власну нішу в регіональному мистецькому середовищі. Прикладом творчої праці на пленері є звітна виставка художників Міжгірщини, зокрема «Спілки художників Карпатські кольори», яка нещодавно була презентована в Мукачівській міській картинній галереї [8]. Експоновані твори відтворюють стан пленеру в середовищі художників-аматорів. Живопис є динамічним за своєю колірною структурою та наближений до достовірності у відтворенні чи наслідуванні краєвидів, або, зі слів О. Богомазова, природа є предметом подібного зіставлення. Одночасно типово вирізняються намагання митців витримувати різними засобами характерну ознаку закарпатського мистецтва — особливість кольору чи форми відображення регіонального ландшафту.

Обумовлюючи поставлені завдання, слід стверджувати, що виявлені ретроспективні шляхи розвитку пленерного руху в регіоні та пограниччі дають можливість узагальнити представлений матеріал. Першочергово слід зазначити, що порушена проблема не дає змоги висвітлювати усю глибину процесу пленерного руху. В той же час, запропоноване дослідження можна розглядати як спробу та основу для подальшого аналізу щодо поставлених завдань. Таким чином, можна констатувати, що пленерний рух на Закарпатті активно почав розвиватися з початку 1990-х, започатковуючи традиції в контексті інтеграції з мистецьким середовищем Європи, залучаючи до цього й мистецькі осередки України. Процеси взаємообміну обґрунтовують можливість збагачення творчого досвіду. Подібні перспективи дали змогу розглядати пленер як цілісне мистецьке явище, де мотиваторами стають не тільки феномен чи особливості природного середовища, але й фактори пізнання, дискусії та презентативності творчих напрацювань.

Беручи до уваги процеси ідентифікації явища пленеру в контексті консерватизму, модифікації та новаторства в регіональному мистецтві, слід виокремити наступні аргументи:

• пленер як спосіб реалістичного відтворення природи, або роботи на повітрі в контексті досліджуваного часу зберіг властиві, традиційні способи творчого пошуку — дослідження природи та її мінливості. У багатьох випадках творчі доробки відображали реалістичні шляхи рішення в пейзажному жанрі. У дослідженні виявлено присутність тенденцій, де пленер стає засобом копіювання природного середовища, а в окремих рішеннях з'являються тенденції до наслідування, римейків чи епігонства.

• у творчих упровадженнях на пленері стають спроби образно-метафоричних, декоративних та абстрактних узагальнень природного середовища, в яких домінуючими залишаються якість кольору, форма, композиція та змістовна знаковість картини.

Отже, пленер як мистецьке явище в регіональному мистецтві набув ознак модифікації в сегменті творчих рішень від консервативних засобів й методів до їх розширення, збагачення, а в окремих випадках й новаторства. В цьому сенсі пленерний рух став консолідуючим та актуальним у власних формах мистецьких рішень до потреб і вимог сьогодення.

1. *Богомазов О.* Живопис та елементи / О. Богомазов // Наука і культура. — Київ, 1989. — С. 464—465.
2. *Кузьма Б.* «Міжнародна співпраця закарпатських митців»: бесіда із Заслуж. худ. України / записав І. Луценко, Б. Кузьма // Аудиторія. — 2015. — 16 квітня. — (Письмовий запис).
3. *Луценко І.* Вплив народного мистецтва на формування мистецької освіти Закарпаття / Ігор Луценко // Вісник Львівської національної академії мистецтв. — Львів, 2007. — Спецвип. IV. — С. 110—116.
4. *Луценко І.* Творчо-методичні принципи живопису Ш. Голлоші в мистецькій колонії м. Тячева, їх роль у формуванні традицій живопису Закарпаття / Ігор Луценко // Народознавчі зошити. — 2013. — № 6 (114).— С. 1160—1164.
5. *Мичка З.* «Закарпатські пленери у кінці XX століття»: [бесіда з народн. худ. України / записав І. Луценко] З. Мичка // Аудиторія. — 2015. — 7 квітня. — (Письмовий запис).
6. *Сабірова В.* Десять інтерв'ю — одне питання. Чим для Вас є пленер? / В. Сабірова // Образотворче мистецтво. — 2014. — № 4. — С. 98—101.
7. *Федорук О.* Пленероманія як показник низького смаку / О. Федорук // Образотворче мистецтво. — 2014. — № 4. — С. 96—97.

8. Виставка громадського об'єднання «Карпатські кольори» у Мукачеві [Електронний ресурс]. — Режим доступу : mukachevo.net/ua/Multimedia/View/272-Виставка-громадського-об-єднання-Карпатські-кольори-у-Мукачеві вільний. — (Загол. з екрана).
9. Пленерні естафети або спроба єднання та збереження культурної спадщини. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.uniuneahutulilor.ro вільний. — (Загол. з екрана).
10. Impresionism pe Valea Vaserului si supercocert de coarde Layga Mocanita (VIDEO) [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.actualmm.ro/impresionism-pe-valea-vaserului-si-superconcert-de-coarde-langa-mocanita-video/ вільний. — (Загол. з екрана. румун. мовою).
11. Tbara internationala de pictura «Culori unite in Maramures» la ce-a de-a III-a editie. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://transilvania-tv.ro/tabara-internationala-de-pictura-culori-unite-in-maramures-la-ce-a-de-a-iii-a-editie/ , вільний. — (Загол. з екрана. румун мовою).

Igor Lutsenko

THE PLEIN-AIR MOVEMENT IN ZAKARPATTIA AND ITS BORDERLANDS IN THE XXI CENTURY. CONSERVATISM, MODIFICATIONS, INNOVATION.

The study sets the task of identifying the causes, mechanisms and drivers that stimulated activation of plein-air movement in Zakarpattia and border regions in the XXI century. In terms of the retrospective method of analysis in the context of development of plein-air movement, the problems of plein-air modifications as artistic phenomena in art today are considered. Motivational concepts in the works of artists in the plein-air are analyzed, as well as figurative and stylistic implementation of individual artistic personalities. The study tries to identify forms of ideological principles and implementation through the creative process in the context of the needs of plein-air art environment today.

Keywords: plein-air movement, creative method, concept, artistic environment.

Игорь Луценко

ПЛЕНЭРНОЕ ДВИЖЕНИЕ XXI ВЕКА В ЗАКАРПАТЬЕ И НА ПОГРАНИЧЬЕ. КОНСЕРВАТИЗМ, МОДИФИКАЦИИ, НОВАТОРСТВО.

В исследовании ставятся задачи по выявлению причин, механизмов и двигателей, которые стимулировали активизацию пленэрного движения в Закарпатье и пограничных регионах в XXI веке. С точки зрения ретроспективного метода анализа в контексте развития пленэрного движения принимаются во внимание проблемы модификации пленэра как художественного явления в изобразительном искусстве сегодня. Анализируются мотивационные концепции творчества художников в пленэре, а также образно-стилистические воплощения отдельных творческих личностей. Проводится попытка выявления принципов и форм идейного внедрения в творческий процесс через пленэр в контексте потребностей художественной среды современности.

Ключевые слова: пленэрное движение, творческий метод, концепция, художественная среда.

Тетяна ЮРОВА

КАМУФЛЬОВАНА УНІФОРМА АРМІЇ США ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТ.: ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ, ҐЕНЕЗА ТА ЗАСТОСУВАННЯ У ВІЙСЬКОВИХ ОПЕРАЦІЯХ

Локальні війни та збройні конфлікти сучасності активно використовуються їх учасниками для випробувань та вдосконалення уніформи і засобів індивідуального захисту солдата. Це необхідно для успішного виконання бойових завдань у важких умовах сучасного бою, в різних природних та кліматичних зонах планети при максимальному збереження життів особового складу. У статті процес зміни та доопрацювання одностроїв військовослужбовців другої половині XX — початку XXI ст. під впливом і у ході бойових дій розглядається на прикладі Армії США. Це одна з повідних країн у проектуванні військового костюма, саме в ній винайдена значна кількість камуфляжних шаблонів, що й нині використовуються в багатьох арміях світу. Крім того, досліджуються та аналізуються чинники, що впливають на процес створення нових малюнків (шаблонів) камуфляжу для бойової (польової) форми одягу в залежності від театру бойових дій.

Ключові слова: уніформа, обмундирування, камуфляж, шаблон, проектування, військовослужбовці, бойові дії, Армія США.

Проблема формування сучасних одностроїв на сьогоднішній день, на жаль, ще не знаходиться серед активно досліджуваних в середовищі науковців: більшість публікацій стосовно цієї теми переважно представлено лише у періодичних, інтернет-виданнях та на інформаційних сайтах фірм — виробників уніформи. В тім, аналіз цієї тематики є актуальним для різних галузей науки — таких як декоративно-прикладне мистецтво, історія мистецтва та військова історія. У статті здійснена спроба системного дослідження застосування тих чи інших моделей уніформи та камуфляжних шаблонів в бойових умовах, а також вплив збройних конфліктів на проектування бойового обмундирування в Армії США другої половини XX — початку XXI ст. Наше дослідження ставить за мету аналіз американських розробок в галузі військової форми одягу ще й тому, що саме з подачі Америки і її Збройних Сил в арміях світу почалася нова ера в проектуванні і створенні принципово нової уніформи, призначеної для бойових дій в умовах сучасної війни, — ера камуфльованого польового обмундирування. За прикладом США армії практично усіх країн світу почали масово переодягатися в камуфляж. Американські камуфляжні шаблони, створені на рубежі століть, майже не використовуються в Армії США, але вони застосовуються у польових одностроях багатьох інших армій та збройних формувань, наприклад, у таких країнах, як Сирія, Афганістан, Україна, де й сьогодні тривають бойові дії. Саме тому ґенеза бойової уніформи у статті розглядається на прикладі цієї США. Результати дослідження в перспективі можуть скласти теоретичну основу для створення нових одностроїв сучасних армій світу, а зокрема України.

Історія створення та вдосконалення бойового обмундирування Армії США дає змогу стверджувати, що воно безпосередньо залежить від «зон військово-політичних інтересів» і ТВД, де ці інтереси реалізовуються.

Спираючись на це твердження, можна виділити такі основні ТВД, які послужили базовою (методологічною) основою для створення різних зразків військового костюма для бою — бойової уніформи США. Це: 1) Південно-Східний та Центральноамериканський (Латино-американський) ТВД і 2) Близькосхідний ТВД. Театри військових дій відрізняються від театрів локальних воєн і військових конфліктів масштабністю і розміром природних географічних зон, де здійснюються бойові операції.

Вони, в першу чергу, і формують стратегічні напрямки в проектуванні обмундирування.

Південно-Східний і Центрально-американський (Латино-американський) ТВД находяться у природній зоні «Екваторіальних і тропічних лісів» планети Земля. За географічним розташуванням — це екваторіальний і тропічний пояс Африки, Південної та Латинської Америки та Азії, де основна маса земного покрову — вічнозелені тропічні багатоярусні гігантські ліси (джунглі) з важким кліматом і умовами існування. У колірному сприйнятті ця зона асоціюється з жовто-зеленою гамою спектру, що передбачає присутність наступних барв: яблучний, фісташковий, гороховий, трав'янистий, оливковий, колір резеди, смарагдовий, хакі. Ця колірна гамма була втілена в уніформі Армії США з камуфляжним шаблоном «Лісова місцевість» («Woodland»), призначеній для ведення бойових дій в лісистій місцевості і джунглях [1; 2].

Близькосхідний ТВД — це зона «Пустель і напівпустель» планети, яка розташовується в екваторіальному, тропічному і помірному поясах. Для неї характерні спекотний, сухий клімат, практична відсутність вологості і рослинності. Ця зона в колірному сприйнятті асоціюється з жовтою гамою спектру. В українському прочитанні це наступна жовта колірна гамма: перловий, кремовий, лимонний, банановий, солом'яний, канарковий, палевий (блідожовтий з рожевим відтінком), колір сухої гірчиці, шафрановий, латунний, тютюновий, бурштиновий, жовтуватий з сірим відливом, пісочний. Ця кольорова гамма була втілена в «Пустельній» уніформі DCU («Desert Combat Uniform») Армії США, призначеній для ведення бойових дій у країнах, розташованих у кліматичній зоні «Пустель і напівпустель» [3]. Але це сталося не відразу, а в продовж досить тривалого часу, на основі досвіду, який був придбаний у процесі війн і військових конфліктів.

Ведення бойових дій в таких екстремальних і настільки різних кліматичних умовах, як джунглі та пустеля, зажадало принципових змін, з одного боку, у кольоровому рішенні обмундирування з метою забезпечення його маскувальних здібностей, а, з іншого, — пошуку нових матеріалів для уніформи.

Війна у В'єтнамі (розташованому в зоні «Екваторіальних і тропічних лісів»), де Армія США приймала повномасштабну участь у 1965—1975 рр., зажадала докорінно змінити дизайнерські й технічні підходи до екіпіровки вояків, конструювання та моделювання уніформи. У бойові дії Сухопутні війська США вступили у традиційному обмундируванні оливкового кольору, яке застосовувалося ще під час Корейської війни (25 червня 1950 — 27 липня 1953). Але незабаром вона показала себе непридатною, як щодо маскування, так і щодо носіння в умовах спеки і підвищеної вологості.

Слід зазначити, що під час бойових дій у В'єтнамі вже випускалася камуфляжна уніформа, але вона мала досить обмежене використання. До прикладу, камуфляжний шаблон ERDL (отримав індекс за назвою науково дослідної лабораторії Армії США «Engineer Research & Development Laboratories») в американських одностроях, що застосовувалися в джунглях В'єтнаму та успадкували крій спеціальної уніформи американських десантників періоду Другої світової війни. Цей чотирьохкольоровий шаблон ще 1948 року поступив на забезпечення елітних підрозділів розвідки і спеціальних операцій США, а з початку 1967 став використовуватися морськими піхотинцями і Сухопутними військами у В'єтнамі. Під завершення «В'єтнамської кампанії» однострій з камуфляжну ERDL вже став звичним для особового складу американського контингенту. У 1979—1981 рр. удосконалений камуфляж (другого покоління) поступив на штатне забезпечення Сил швидкого реагування і морської піхоти США і застосовувався спецпідрозділами Армії США в Бейруті і під час «Іранської кризи» 1979 р., коли американські морські піхотинці були взяті в заручники. Це підтверджують численні фото, на яких вони зображені в уніформі з малюнком ERDL. Останнім випадком масового використання камуфляжу ERDL Армією США стало вторгнення у Гренаду 1983 року [4]. Тим не менш, основним «офіційним» обмундируванням Сухопутних сил США з 1952 до 1989 р. залишався стандартний «оливковий» однострій [5], а камуфляж використовувався лише у військових конфліктах та при проведенні спецоперацій.

Починаючи з 1981, Армія США приступила до масового виробництва модернізованої версії шаблону ERDL, який представив собою 60-відсоткове його збільшення і увійшов в історію як шаблон M81 («Woodland» — «Лісовий камуфляж» або «Лісова місцевість»). Він відразу був прийнятий як стандарт-

не бойове обмундирування в армії і морській піхоті США з перспективою подальшого забезпечення інших родів військ до кінця 1980-х рр. Перехід на камуфльоване обмундирування вилився в широкомасштабну акцію, в ході якої була розроблена та змодельована значна кількість різноманітних за конструкцією типів повсякденної уніформи, бойового однострою, захисного обмундирування, головних уборів, взуття та спорядження. При цьому виготовлення костюма для бою передбачалося з декількох типів тканин: 1) 50/50 бавовна / нейлон; 2) 100% бавовна Ripstop; 3) вогнестійка арамідна тканина; 4) чистий нейлон; 5) особливо міцна армована тканина з 50% бавовни і 50% нейлону [6].

Лише у 80-х рр. XX ст. камуфляж ERDL був затверджений як основний, базовий для бойової уніформи Сухопутних військ США.

На початку XXI ст. для Армії США (Сухопутних військ) офіційно були встановлені три різновиди цієї уніформи: Temperate, Battle Dress Uniform (T BDU — бойова уніформа для помірного клімату, відома, як «Лісовий» камуфляж або «Лісова місцевість» («Woodland»), Hot-Weather, Battle Dress Uniform (HW BDU — для жаркого клімату) і Enhanced Hot-Weather, Battle Dress Uniforms (EHW BDU — для особливо жаркого клімату) [7].

Носіння камуфльованих бойових (польових) одностроїв (BDU) військовослужбовцями Сухопутних військ Армії США з 2002 р. було відрегульовано главою 3 AR 670-1 «Армійського Керівництва 670-1. Уніформи та знаки розрізнення. Зовнішній вигляд і носіння армійської уніформи та знаків розрізнення» («Army Regulation 670-1. Uniforms and Insignia. Wear and Appearance of Army Uniforms and Insignia») [2], що було затверджене 1992 року і доповнене зі змінами у 1999 [1].

Вони були уніфіковані, тобто одноманітні за кроєм та забарвленням, і розрізнялися виключно якістю матеріалу. Як і усі наступні види бойової американської уніформи, ці однострої були обмундируванням «unisex» («унісекс»), крій яких не передбачає статеву відмінність особового складу.

Малюнок «Лісового» камуфляжу створювався на основі найбільш розповсюджених кольорів лісистої місцевості європейського континенту: відтінків зеленого, коричневого, оливкового і чорного. Матеріалом для виготовлення було обрано саржеве переплетення бавовняної і нейлонової нитки у співвідношенні 50/50.

Основними елементами BDU є кітель і штани вільного крою, які застібаються на ґудзики, з армованими ліктьовими і колінними ділянкам. Кітель з коміром-стійкою має чотири кишені з клапанами, а штани — шість.

У XXI ст. Сухопутні війська майже усіх країн світу були переодягнені у бойові камуфльовані однострої, серед яких найбільш популярним став американський шаблон T BDU. Так само з 1998 і донині активно та стабільно використовується M.O.L.L.E. (Modular Lightweight-carrying Equipment) — американська технологія кріплень для сумісного спорядження і засобів індивідуального бронезахисту, що затребувана і в інших країнах світу.

Настала нова ера обмундирування для бою — ера камуфляжу, яку започаткували США. В свою чергу, камуфляжний шаблон «Woodland» («Лісовий», відомий ще під назвою «Камуфляж НАТО») став одним з найпоширеніших у світі, на основі якого створена безліч «клонів» в багатьох арміях. Його носив особовий склад таких країн, як Афганістан, Іран, Ізраїль, Сирія, Лівія, Македонія, Пакистан, Таїланд та ін. Наприклад, військові Національної армії Ісламської Республіки Афганістан, де досі з 2001 р. йде війна, й зараз носять «Лісовий» камуфляж. Його використовували Сухопутні війська Збройних сил Республіки Македонія (під час конфлікту 2001), Королівська армія Таїланду в період війни у Південному Таїланді (2004—2012), Сухопутні війська Збройних сил Республіки Ефіопія у Сомалійській війні (з 2006 до нашого часу), Армія оборони Ізраїлю з 2003 р. обмундирувала у «Лісовий» камуфляж підрозділи, які патрулюють кордон вздовж лінії припинення вогню між Сирією та Ізраїлем на півночі країни і так далі.

Згодом у XXI ст. практично усі військові конфлікти, в яких приймали участь США, траплялися у країнах та регіонах з жарким кліматом, а «T BDU» мав такий серйозний недолік матеріалу, як велика теплоємкість. Тому «Лісовий» камуфляж став майже незатребуваний. В останнє американський контингент був одягнутий в уніформу «T BDU» 2004 р., коли у складі Сил ООН брав участь в операції по підтриманню порядку на Гаїті [8].

Таким чином, «Лісовий» камуфляж американські військові носили з початку 80-х рр. XX ст. до середини першого десятиріччя XXI ст. З часом цей вид BDU був замінений на більш досконале обмундирування у всіх Сухопутних військах США, за винятком деяких частин і підрозділів американської берегової охорони, де він використовувався аж до 2013. Надлишки невикористаного обмундирування були передані американцями іншим країнам у рамках програм сприяння безпеці США [9].

Пустельні камуфляжі, офіційно введені ще у 90-х рр., в основному проходили «обкатку» під час війн з Іраком та Афганістаном у XXI століття.

На момент початку війни в Іраку (20 березня 2003 — 15 грудня 2011) Армія США була обмундирована в 3-кольоровий пустельний камуфляж DCU, який на армійському сленгу іменувався як «кавові плями», встановлений ще 1992 року. Військовослужбовці армій Міжнародної коаліції, союзники США в своїй більшості у той період носили американський неліквід — 6-кольоровий варіант BDU («Desert Battle Dress Uniform»). Це «Пустельна» бойова уніформа, яка ще носить назву «Desert 6-color» («6-кольорова пустеля»), передбачена главою 5 AR 670-1 Армійського Керівництва США [3], що застосовувалася в Сухопутних військах Армії США у масовому масштабі ще під час війни в Перській затоці (17 січня — 28 лютого 1991) між БНС на чолі з США та Іраком, але була вилучена з використання як та, що не виправдала надій. Цей шаблон складався з плям різного розміру шести кольорів: світло- та темно-коричневого, бежевого, блідо-зеленого, білого та чорного і складав основу у вигляді хвилеподібних плям перших чотирьох кольорів, на якій розташовувалися маленькі плямки білого кольору з чорним контуром. Зараз він знятий з забезпечення Армії США, але є бойовим одностроєм в арміях цілого ряду країн, наприклад, Саудівської Аравії, яка саме в цьому обмундируванні весною 2015 здійснила військові операції «Буря рішучості» (25 березня — 21 квітня 2015) і «Відродження надії» (21 квітня 2015 — даний час) по окупації Ємену.

Ще 1990 р. після вторгнення іракських військ до Кувейту, Армія США зіткнулася з нагальною необхідністю забезпечення великого контингенту військ камуфляжем, більш придатним для бойових операцій в пустелі. Справа в тому, що американські дослідники на практиці виявили значну різноманітність піскових ґрунтів у різних районах пустелі. Крім того, впродовж доби у природній зоні «Пустель і напівпустель» в дуже широкому діапазоні (в 10 разів більше, ніж у лісі) відбувається варіювання забарвлення навколишнього середовища, яке змінюється з ранку до вечора від «теплої» шкали спектру до «холодної», що унеможливлює здійснення багатобарвного підбору камуфляжних шаблонів відповідно до забарвлення пустельної місцевості. З'ясувалося також, що, навпаки, менша кількість кольорів в малюнку камуфляжу дає можливість забезпечення кращого маскування і скорочення кількості кольорів у шаблоні камуфляжу з шести до трьох.

3-кольоровий «Пустельний» («Desert 3-color») варіант камуфляжу DCU був введений у 1992 р. і використовувався в операціях у Сомалі (1993) та на початку бойових дій в Афганістані (2001). Він розроблений на базі камуфляжного шаблону «Woodland» [10].

Новий «Пустельний» камуфляж DCU затверджений як основний для обмундирування Армії та корпусу морської піхоти США для проведення бойових операцій у збройних конфліктах в Іраку і Афганістані та використовувався таким до зміни на камуфляжі ACU (Army Combat Uniform). Й до теперішнього часу форма «Desert 3-color» дозволена у всіх видах Збройних Сил США, а також офіційно перебуває на забезпеченні окремих частин і підрозділів Австралії, Боснії, Герцеговини, Грузії, Ізраїлю, Казахстану, Македонії, Нідерландів, Словенії, Тонга, Угорщини, Чилі та ін. [11].

Під час війни в Іраку не обійшлося без «прикрих і безглуздих курйозів»: хоча війська повністю забезпечувалися «пустельним» обмундируванням, солдатам в масовому масштабі були видані бронежилети з «лісовим» камуфльованим візерунком, які моментально прозвали «Бичачими бронежилетами», оскільки та їх нижня частина, що виглядала з-під куртки, різко виділялася зеленим кольором на пісочному тлі фігури воїна в камуфляжі «Desert 3-color». Як вважали американські солдати, ці бронежилети, зразка 1992 р., були підготовлені для нездійсненої війни з Радянським Союзом, і тільки через 10 років виявилися потрібними, але вже на іншому континенті. Вони з гіркотою жартували, що «...під час вторгнення армії в Ірак сол-

дати бігали з «великими зеленими очима», тому що «Бичачий бронежилет» своєю зеленню перетворював їх на відмінну мішень для ворогів» [12].

Аналіз дизайнерських надбань в галузі екіпірування військовослужбовців США першої половини XX — початку XXI ст. дає змогу визначити пріоритети у формуванні військових одностроїв Армії США зазначеного періоду. Такими є: надійність і функціональність в умовах сучасного бою, високі маскуючі здібності, зносостійкість, відповідність ландшафту і клімату ТВД, зручність і комфорт.

Найбільші проблеми у створенні нового камуфльованого обмундирування були пов'язані з вибором колірної гами камуфляжних шаблонів, особливо для зони пустель та з пошуком матеріалів, які б забезпечували підтримку боєздатності солдата в умовах підвищених спеки і вологості.

В результаті проектантам військової форми одягу Армії США вдалося створити значну кількість камуфляжних шаблонів, які виявились настільки вдалими, що навіть за два десятиріччя потому вони використовуються різними арміями світу, це ж стосується і крою уніформи.

Варто відмітити, що базова основа найбільш популярного у світі американського камуфляжу, що увійшов в історію як шаблон M81 («Woodland» — «Лісовий камуфляж», була започаткована ще в роки Другої світової війни. За підсумками війни у В'єтнамі, операції в Бейруті і під час «Іранської кризи» шаблон ERDL був удосконалений, в результаті чого й з'явився «Лісовий камуфляж», який представив собою 60-відсоткове збільшення шаблону ERDL.

Застосування американських військ в багатьох збройних конфліктах сучасності дало змогу пройти «перевірку боєм» як уніформи, так і усіх елементів екіпірування бійців, що поклало основу для розробки та вдосконалення нових, сучасних засобів індивідуального захисту вояків, дозволило визначити недоліки у проектуванні одностроїв для запобігання їх у майбутньому та вивести США у лідери серед найсильніших і боєздатних армій світу.

Список умовних скорочень:

НАТО — North Atlantic Treaty Organization — Організація Північно-атлантичного договору

США — Сполучені Штати Америки

ТВД — театр військових дій

DCU — Desert Combat Uniform — бойова уніформа в пустельній кольоровій гамі

ERDL — камуфляжний шаблон, що отримав назву-абревіатуру лабораторії, у якій розроблявся Engineer Research & Development Laboratories

BDU — Battle Dress Uniform — камуфльовані бойові (польові) однострої Армії США

T BDU — Temperate, Battle Dress Uniform — бойова уніформа для помірного клімату

HW BDU — Hot-Weather, Battle Dress Uniform — бойова уніформа для жаркого клімату

EHW BDU — Enhanced Hot-Weather, Battle Dress Uniforms — бойова уніформа для особливо жаркого клімату

БНС — багатонаціональні сили

ACU — Army Combat Uniform — бойова уніформа Армії США

M.O.L.L.E. — Modular Lightweight-carrying Equipment — модульне легке несуче обладнання — американська технологія кріплень для сумісного спорядження і засобів індивідуального броне захисту

1. Army Regulation 670-1 (AR 670-1). Uniforms and Insignia. Wear and Appearance of Army Uniforms and Insignia / Headquarters Department of the Army. — Washington : DC, 1992. — 1 September. — Change 06-14-99. — Chapter 12.
2. Army Regulation 670-1 (AR 670-1). Uniforms and Insignia. Wear and Appearance of Army Uniforms and Insignia / Headquarters Department of the Army. — Washington : DC, 2002. — 1 July. — Chapter 3.
3. Електронний ресурс. Режим доступу: http://army.armor.kiev.ua/forma-2/us-uniform-05.shtml.
4. Електронний ресурс. Режим доступу: http://en.wikipedia.org/wiki/ERDL_pattern.
5. Електронний ресурс. Режим доступу: http://blackeagle.com.ua/news/3364/.
6. Електронний ресурс. Режим доступу: http://camopedia.org/index.php?title=USA.
7. Електронний ресурс. Режим доступу: http://army.armor.kiev.ua/forma-2/us-uniform-03.shtml.
8. Електронний ресурс. Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/ Вооружённые_силы_Гаити.
9. Електронний ресурс. Режим доступу: http://en.wikipedia.org/wiki/Battle_Dress_Uniform.
10. Електронний ресурс. Режим доступу: http://camopedia.org/index.php?title=USA.
11. Електронний ресурс. Режим доступу: http://tigertactic.com/pustynnyj-kamuflyazh-u-s-3-color-desert.htm.

12. Електронний ресурс. Режим доступу: https://agenerationxersfinalyears.wordpress.com/2014/05/24/10-years-later-im-vindicated/.

Tetyana Yurova

CAMOUFLAGE UNIFORMS OF THE USA ARMY IN SECOND HALF OF XX — BEGINNING OF XXI CENTURY: DESIGN FEATURES, GENESIS AND USE MILITARI OPERATIONS

Local wars and armed conflicts of today are actively used by participants to test and improve the uniform and personal protection of soldier. It is necessary for the successful performance of combat missions in difficult conditions of modern warfare, the various environmental and climatic zones of the planet with the maximum preservation of life of the personnel. The process of change and revision of military uniforms in the second half of the XX — XXI century under the influence of fighting is reviewed on the example of the US Army. It is one of the leading countries in the design of military costume. A significant amount of camouflage patterns, which are currently used in many armies of the world, were created here. The article also investigates and analyzes the factors that influence the process of creating new patterns (templates) for camouflage battle (field) forms of dress, depending on the theater of hostilities.

Keywords: uniforms, camouflage, pattern, design, military, fighting, USA Army.

Татьяна Юрова

КАМУФЛЯЖНАЯ УНИФОРМА АРМИИ США ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА: ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙНА, ГЕНЕЗИС И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В ВОЕННЫХ ОПЕРАЦИЯХ

Локальные войны и вооруженные конфликты современности активно используются их участниками для испытаний и совершенствования униформы и средств индивидуальной защиты солдата. Это необходимо для успешного выполнения боевых задач в сложных условиях современного боя, в различных природных и климатических зонах планеты при максимальном сохранении жизней личного состава. В статье процесс изменения и доработки униформы военнослужащих во второй половине XX — начале XXI ст. под влиянием и в ходе боевых действий рассматривается на примере Армии США. Это одна из ведущих стран в проектировании военного костюма, именно здесь было создано значительное количество камуфляжных шаблонов, которые и в настоящее время используются во многих армиях мира. Кроме того, исследуются и анализируются факторы, влияющие на процесс создания новых рисунков (шаблонов) камуфляжа для боевой (полевой) формы одежды в зависимости от театра боевых действий.

Ключевые слова: униформа, обмундирование, камуфляж, шаблон, проектирование, военнослужащие, боевые действия, Армия США.

Лілія ЛАВРОВА

ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНІ ПОШУКИ ВІКТОРА ШПАКОВСЬКОГО: КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ СИНТЕЗ ЧИ «ОДИНОКІСТЬ В ТРАДИЦІЇ»?

Розглядається творчість відомого вінницького живописця, Заслуженого художника України В. Шпаковського (1947—2004). Досліджено образно-пластичну концепцію, здійснено типологізацію робіт, простежено творчу еволюцію майстра. Проаналізовано вплив на творчість митця традицій європейського модернізму. Визначено значення доробку В. Шпаковського у вітчизняному артпросторі 1970—2000-х рр.

Ключові слова: пейзаж, тематична картина, портрет, натюрморт, традиція, символ, модернізм, концепція «енергетизму».

На етапі розбудови української державності все більшого значення набуває культурологічна регіоналістика, в межах якої національна художня культура осмислюється як емерджентна цілісність, заснована на діалозі локальних традицій.

Одним з регіонів України, мистецький поступ якого до сьогодні не отримав комплексного наукового висвітлення, залишається Вінниччина. Образотворче мистецтво краю, історично пов'язане з різними художніми центрами, позначене синтезом традицій, відображених в загальних тенденціях розвитку і в творчості окремих митців. Вважаємо, що саме аналіз індивідуальних творчих концепцій дає змогу розкрити засадничі проблеми регіонознавчого культурологічного дискурсу, виявити типи інформаційного обміну регіональної культури з загальнонаціональним культурним континуумом, окреслити специфіку її історичної динаміки й типологічні характеристики. Водночас він є необхідною умовою поєднання «генералізуючого» та «індивідуалізуючого» (Г. Ріккерт) методів наук про культуру, висвітлюючи те неповторне, лише частково підпорядковане загальним закономірностям, що визначає цінність доробку будь-якого визначного митця.

Відтак, дослідження індивідуальної творчості, поєднуючи закономірне та унікальне, художні феномени та їхні соціокультурні інспірації, стає необхідним елементом культурологічного осмислення мистецького життя регіону.

Творчість Віктора Шпаковського (1947—2004) — живописця, Заслуженого художника України, учасника республіканських і міжнародних виставок, охопила різні етапи еволюції вінницького мистецького осередку, поєднала драматичний досвід протистояння несвободі 1970-х рр. з пошуком нових парадигм образотворчості в умовах ринкових випробувань років державної незалежності України.

З огляду на безсумнівну мистецьку вартість творчого спадку В. Шпаковського парадоксальним видається те, що крім біографічних довідок в каталозі та публіцистичних нарисів у регіональній пресі[1] [2—4; 6; 8; 11; 13—15], немає жодного фахового дослідження творчості митця. Систематизації потребують твори майстра, розпорошені по музейних та приватних збірках України, Молдови, Італії, Німеччини, Франції, Швейцарії, Швеції, Ізраїлю, США.

[1] *Филин А.* Только искусству… безрассудно, бесцельно… Памяти Виктора Шпаковского / А. Филин // Добірка публікацій з особистого архіву Ю. Шпаковської.

Отже, *актуальність дослідження* обумовлюється недостатньою вивченістю творчості В. Шпаковського й вагомістю його доробку в культурно-мистецькому розвитку регіону.

Метою статті є розкриття значення творчого спадку В. Шпаковського в культурно-мистецькому житті Вінниччини 1970—2000-х рр., типологізація робіт майстра, визначення специфіки його творчих пошуків на кожному з етапів професійного поступу.

Творче становлення В. Шпаковського припадає на другу половину 1960-х років. Вінничанин, після закінчення дитячої художньої школи (1960—1963) він вступив до Сімферопольського художнього училища ім. М. Самокиша (1963—1967). За роки навчання сформував самобутню колористичну концепцію — засновану на насичених барвах, експресивну, позначену пленеризмом кримської живописної школи. Захоплення пейзажами стародавньої Кіммерії, в яких з роками віддзеркалюються філософські рефлексії, супроводжуватиме майстра до кінця життя. Вагомим етапом професійного становлення стали студії в Інституті живопису, скульптури та архітектури ім. І.Ю. Рєпіна (Ленінград, 1967—1973), у класах В.М. Орєшнікова, Б.С. Угарова, О.О. Деблера, В.М. Рейхета. Зосереджений на власній творчості, В. Шпаковський не залишив спогадів про цей період, принаймні документально зафіксованих, проте аналіз дотичних джерел дає змогу реконструювати інспірації концепції митця. З огляду на них, можемо припустити, що крім класичної академічної школи, однієї з кращих і найпрестижніших в СРСР, чималий вплив на творчість юнака здійснила атмосфера неофіційної культурної столиці, більш вільної у протистоянні ідеологічному тиску, аніж Москва. Як неодноразово відзначалось в дослідженнях радянської культури, особливістю ленінградського мистецького середовища кінця 1960—1970-х рр., попри закінчення «політичної відлиги», залишалась насиченість комунікаційного поля, в якому суб'єктами вільного діалогу поставали письменники, поети, художники, гуманітарна інтелігенція [7, с. 56—62]. Джерелом хоча й фрагментарних знань про новітні течії західноєвропейського мистецтва були колекції Ермітажу й традиційні студентські вакації в майже «закордонних» Вільнюсі, Таллінні, Ризі. Місцем зустрічей митців, що взорували за обрії соцреалізму, став легендарний «Сайгон», завсідниками якого у різні часи були І. Бродський, С. Довлатов, І. Смоктуновський, Є. Михнов, Б. Гребенщиков, В. Цой, М. Науменко, К. Кінчев, Ю. Шевчук, М. Шемякин, Є. Рейн, О. Васильєв. Поза увагою молодого живописця не залишилась легендарна виставка групи «Одинадцяти» (1972), у творчості представників якої віднаходимо естетичні преференції, споріднені з концепцією вінницького митця (індивідуалізованість авторського самовияву, увага до людини не лише як до соціальної істоти, але й суб'єкта взаємодії з природою, Космосом, предметним світом, інтерес до колористично-пластичних завдань, нетривіальність мотивів, іронічність, асоціативність, інтерпретаційна розімкненість, символізм, осмислення живописного полотна як «кольоропластичного еквіваленту натури, її версії, оцінки <...>, пластичної квінтесенції психологічного стану, контрапункту зображуваного і зображеного», проекції внутрішнього світу художника, «моделі його духовного космосу» [9, с. 14]).

Після закінчення навчання впродовж трьох років В. Шпаковський викладав у Кишиневі в республіканському художньому училищі ім. І. Рєпіна (1973—1976). Користувався пошаною студентів — «за відвертість, щирість і педагогічний талант» [14]. Експонувався на виставках молодих художників, республіканських і всесоюзних (1973, Ленінград; 1974, 1976 — Кишинів; 1975, 1977 — Москва).

Повернувся до рідної Вінниці, зазнав радощів творчої наснаги й драми невизнання, коли худрада кільканадцять разів поспіль не приймала роботи, а численна родина жила на зарплатню дружини митця. За спогадом доньки Юлії поневіряння спонукали не лише принциповість та непростий характер батька, але й незалежність від соцреалістичних тенет, увага до специфічно мистецьких, пластичних завдань [14]. Попри зовнішню несвободу, сформував оригінальну концепцію «енергетизму», теоретичне обґрунтування якої оприлюднив в останні десятиліття життя. Утверджував трансцендентну природу образотворчості — «розмови про піднесене, позамежне, ідеальне» [12, с. 5]. Вважав, що лінія, форма, колір — лише зримі засоби мистецтва, за якими приховується духовне. Сповідуючи вільну формотворчість, впевнював, що «духовна сутність зображуваного походить не від ілюзії виваженої побудови, а від «випадково» вловленої взаємодії кольорів і ліній <...>, від певної «неправильності» [12, с. 8].

В непростих умовах дев'яностих зберігав переконання, що «майстер і в епоху руїн зобов'язаний зафіксувати перші, лише намічені штрихи нового стилю, нової моралі, які з хаосу народяться» [1].

Підсумки творчих візій утілив в пейзажі, натюрморті, портреті, які підніс до рівня «нелокального живопису» [12, с. 4]. Синтезуючи здобутки фовізму, кубізму, експресіонізму вільно рухався у полі експерименту, створюючи пластично самоцінні й, водночас, концептуальні живописні світи.

Перша персональна виставка В. Шпаковського, на якій експонувалось 69 творів живопису, відбулась 1987 р., напередодні сорокаріччя митця. Після тривалого творчого відчуження, в період стрімких соціокультурних трансформацій 1980—1990-х рр., визнання принесли республіканські (Київ, 1987, 1988, 1989, 1990, 1995, 1996; Черкаси, 1993; Запоріжжя, 1987; Вінниця, 1995) і міжнародні експозиції: в Польщі (1987), Швеції (1990), Швейцарії, Ватикані, Франції, США (1991), персональні виставки у рідній Вінниці (1989, 1992, 1995), участь у Першому Українському Бієнале «Споглядання власного я» (Київ, 1998) та міжнародному Арт-фестивалі в українській столиці (1998).

Після виставки у французькому місті Ле Тук (1991) ім'я живописця було занесене у всесвітньовідомий «Критичний і документальний словник живописців, скульпторів, дизайнерів і граверів усіх часів і країн» Емануеля Бенезіта. Полотна В. Шпаковського, яких майстер створив понад тисячу, увійшли в збірки Міністерства культури України, в експозиції художніх музеїв, зарубіжних галерей і в численні приватні колекції. Успіху на міжнародних теренах сприяла не лише художня цінність полотен, але й підвищений інтерес до неофіційного струменя пострадянської культури, приналежність якому в очах зарубіжних фахівців була підтвердженням творчої й громадянської свободи митця.

Найбільшою мірою еволюція художнього методу В. Шпаковського помітна в пейзажі — лейтмотиві його творчості [14].

В картинах та етюдах 1970-х рр. присутній пленеризм художнього бачення, світлоносність і свіжість колориту, майстерне володіння широкою, корпусною манерою письма («Старенький двір», кін. 1970-х рр.), вміння мінімальними засобами — точно віднайденим тонально-колористичним співвідношення великих площин і лаконічною композицією — відтворити не лише стан природи, але й настрій сприймаючого («Похмурий ранок», 1971). Водночас, в низці пейзажів кінця десятиліття помітний пошук нових форм образної виразності, в яких притаманне митцю тонке колористичне відчуття підпорядковується пластичному експерименту, а локальні площини, навмисне позбавлені нюансування, хоча й зберігають зв'язок із об'єктами зображення, набувають самоцінного значення («Шлях на нафтобазу», 1978).

Відзнакою більш пізніх пейзажів В. Шпаковського постають гра художніми кодами, авторська рефлексія над історично локалізованим живописним прийомом, іронічна дистанційованість від арсеналу виражальних засобів модернізму.

Так, у «Сході місяця» (1982) в деконструйованому, ніби розкладеному на площині будинку, завищеному сферичному горизонті, пронизаному таврійськими кипарисами, напруженій червоно-жовто-зеленій гамі відчутні перегуки з кубізмом та експресіонізмом. Водночас, прикметною рисою картини є те, що означені живописні традиції постають підвладними художнику інструментами, з відтінком деміургічної гри використовуваними в діалозі мистецтва та реальності.

Насичена синьо-червона гама краєвиду «Осінь біля моря» (1987), з підкреслено площинною композиційною побудовою, відсилає до космогоній Сезанна. Згадується й вислів М. Дені, за переконанням якого поза залежністю від зображуваного картина є «плоскою поверхнею, вкритою фарбами, розміщеними в певному порядку» [5, с. 194]. Водночас, ірреальність пульсуючої багряної хмари над місячним масивом гір й епічна інтонація засвідчують символічність образу, причетного трансцендентним вимірам буття.

У полотні «Вид на хімкомбінат» (1981), завдяки спалахам локальних фарб, нанесених нервовими, пульсуючими мазками, урбаністичний ландшафт наповнюється тривогою, незрозумілим, жахаючим передчуттям, уподібнюючись гігантському спрутоподібному організму. Враження посилює колористично і композиційно модельована «безповітряність» простору, пронизаного ворожими людині енергіями.

Інший напрям пошуків В. Шпаковського відображає невеликий «Сільський пейзаж» (1987), просякнутий світлом й переливами дзвінких барв, кожна з

яких, нанесена окремим корпусним мазком, зберігає свою самоцінність.

В «Ранкових барвах Поділля» (1989), при збереженні подібності до реальної природи і конкретності пейзажного мотиву, акцентовано самодостатність пластичної побудови й структурованої локальними експресивними кольорами площини. Як і в більшості творів В. Шпаковського, в роботі присутня «остороненість» сприйняття, завдяки якій буденний ландшафт постає в незвичному ірреальному світлі й сповнюється позамежного смислу й краси.

Символізм посилюється в пейзажах 1990-х років. Зокрема, в «Мальовничій стихії» (1993—1995) фрагмент таврійського ландшафту актуалізує прадавню символіку гори як моделі Космосу, поєднання небесного, земного і хтонічного світів.

Ще більш виразно символічна концепція художника виявлена в «Плато духу» (1995), де в якості композиційного і смислотворчого чинника присутній «четвертий вимір» [12, с. 8] — вимір заперечeного часу. Піраміди на тлі блакитної безодні, жовтогарячі спалахи пустелі, огорнуте поволокою століть зображення Сфінкса, життєдайна квітка лотосу — усі ці елементи накладаються один на одного, подібно хвилям спогадів, що в індивідуальній свідомості реконструюють історію людства.

Уявлення про трансцендентність образотворчості, покликаної розкрити потаємне й невидиме [12, с. 7], відображене у полотні «Астральний мотив» (1993). На тлі первозданного вселенського ландшафту, асоційованого зі світом днів Творення, пружною кольоровою лінією означені пірамідальні об'єми, контури покрівель, абстрактні геометричні фігури, помежові реальному та метафізичному планам буття.

Характерні риси пізньої творчості В. Шпаковського — рефлективність, прагнення до візуалізації філософських концептів й використання образотворчих можливостей сповненої внутрішньої енергії графічної лінії — присутні в роботі «Ілюзія стабільності» (1994). Сферичний простір, в якому моделюється зміна точок зору, а об'єкти постають в аспекті не лише зримого, а й знаного, підкреслена монументальність полотна, алгоритмічна непорушність композиції нагадують Сезанна, проте назва картини вводить у сприйняття новий і неочікуваний компонент — іронічність авторського діалогу з обраною мистецькою традицією.

Формотворчі візії В. Шпаковського відобразились й в натюрмортах — «індикаторі творчого методу», своєрідній «лабораторії стилю» [10, с. 11]. Експресіоністичні, трагічно полум'яніючі «Гладіолуси» (1985), сповитий мрією про минуле «Неоренесанс» (1986), випромінюючий гармонію і спокій «Натюрморт із сансев'єрою» (1985), рожево-блакитний внутрішній всесвіт «Елегантної труби» (1995) розкривають різні грані обдарування митця. Свого роду маніфестом деміургічної природи образотворчості постає «Візуальний початок безпредметності» (1995), в котрому на умовному голубому тлі, з-поміж якого проступає підмальовок, нібито на очах у глядача, трансформуються, втрачаючи предметну ідентичність, жовта мушля, сансев'єра й безліч інших буденних речей — майбутніх елементів художньої реальності.

У багатьох випадках зображення звичних об'єктів — глечиків, чайників, праски, стола, що застиг на трьох ніжках, сповнюється ірреальністю сюрреалізму («Натюрморт з праскою», 1990). В інших, у маестрійних переливах локальних барв, утверджується одухотвореність предметного світу («Предметний інцест», 1995). Трапляються й унікальні колористичні знахідки, як в натюрморті «Морська (...на тлі олив)» (1995—1996), де спекотний літній день, з завмерлим у розпеченому повітрі бризом й предметами, оточеними мерехтливим маревом, зринає в стихії жовтого кольору, самодостатнього в образній виразності.

Окрему сторінку творчості митця склали портрети — узагальнені, експресивні, вкорінені в формотворчості модернізму («Портрет академіка Б.Ф. Мазорчука», «Портрет Йосипа Бреставицького», 1995, «Портрет Білої людини» та ін.).

Неодноразово В. Шпаковський звертався до зображення відомих людей, в особі котрих, за його думкою, акумульована епоха. Аналізуючи сучасний стан портретного жанру стверджував, що «майстер творить людей і події, дає їм імена, матеріалізує те, що відбувається. І у буття з'являється шанс не зникнути у забутті...». Вважав портрет «іменем, ієрогліфом людської душі, одним із тих ієрогліфів, якими пишеться людська історія» [1].

З роками все чіткіше розмежовувались означені ще на початку 1980-х рр. два напрями творчості майстра — «емоційний», підживлюваний потужним живописним обдаруванням й переосмисленням здобутків модернізму, й «раціональний», заснований на ві-

зуалізації неоднозначних, дискусійних концептів. Першому належали експресивні, колористично самобутні полотна, сповнені «внутрішнього напруження предметів, їх життя» [2]. Другому — оригінальні, проте прохолодні картини, позамежні реальності «як її передвісники, її архітектурний проект з незримого світу» [4]. Сюди ж віднесемо полотна «Приборкання кентавра» (1995—1998) та «Матріархат» (1996—1999) — підсумок пізньої творчості митця.

Твір «Приборкання кентавра», вперше презентований в залі Вінницького краєзнавчого музею на тлі експозиції «Ізми XX ст.», і до сьогодні не отримав фахової оцінки. Епатажний, брутально еротичний сюжет блокує суто художні, асоціативні переживання. Здається, художник містифікує, навмисне дратує публіку, вливаючи вселенське презирство в омертвілі, подібні до неодухотворених предметів жіночі форми, розриваючи напружену синяву жахаючим зображенням міфічної істоти, віднаходячи пластичний еквівалент вінця фізичного задоволення. Водночас, чітка композиція, виважений контраст статики й експресії, замкненої й розімкнутої форми, продуманий діалог з сюрреалістичною традицією дозволяють припустити естетичну вмотивованість задуму.

В триптиху «Матріархат» (215 x 715 см), заснованому на віковічній ідеї єдності-боротьби, гармонії-ворожнечі чоловічого й жіночого начал, притаманна художнику категоричність сягає апогею. Розташовані на яскравому тлі, оповиті прохолодою сюрреалізму зображення жінок — слабких у своїй силі, знеособлених у прагненні до індивідуального самовизначення, потворних в привабливості — нагадують грандіозну фантасмагорію, театр абсурду, в котрому остаточне сценарне вирішення делегується пензлю митця. Провокативність, презирство до потенційних оцінок й, водночас, жадання уваги, відображені в назвах — «Стадо», «Поєдинок», «Зграя».

Сприйняття традиції як частини реальності — недосконалої, а тому підзаконної трансформації — відобразилось в нереалізованому постмодерному проекті «Айвазовський — Богаєвський — Шпаковський». Кидаючи виклик не лише сучасності але й минувшині, живописець замислив створити копії відомих картин й... внести виправлення, усуваючи «архаїчність». Комерціалізована арт-програма, прагнення самовиразу, щире бажання донести своє розуміння мистецьких завдань? Важко віднайти обґрунтовану відповідь.

Не випадково визнана за кордоном, в художньому середовищі Вінниччини й загалом України, творчість В. Шпаковського — талановитого живописця, філософа, містифікатора, «пророка із провінції» [11; 13] — й до сьогодні сприймається як парадоксальне та дискусійне явище. Трагічно автокомунікативним залишилось й життя митця, завдяки загостреному відчуттю недосконалості світу, всепроникному сарказму, наголошенню власної виключності, презирству до соціуму, приреченого на вільно обрану і свідомо підтримувану одинокість в повсякденні й в образотворчій традиції.

Отже, можемо стверджувати, що творчість В. Шпаковського стала унікальним явищем в мистецькому житті Вінниччини 1970—2000-х років. Неординарний, зорієнтований на віднайдення нових форм образної виразності, теоретичну концептуалізацію власної творчості й епатаж публіки, самобутній живописець не мав учнів та послідовників. Драматично відчуженим залишився й його життєвий шлях.

Підпорядкувавши яскраве живописне обдарування формальним пошукам, підживлюваним традиціями модернізму, він іронічно осмислював кожну із них, перетворюючи прийоми фовізму, експресіонізму, кубізму, сезанізму, сюрреалізму у відрефлексовані інструменти творення своєї, неоднозначної, проте незмінно талановитої художньої реальності.

[2] *Филин А.* Только искусству... безрассудно, бесцельно... Памяти Виктора Шпаковского / А. Филин // Добірка публікацій з особистого архіву Ю. Шпаковської.

1. З рукописних фондів Вінницького краєзнавчого музею. «Нейтронная бомба в Салоне или беседа о потрете и жанровой живописи»: Интервью с В. Шпаковским.
2. *Вишневська С.* Його обожнювали і ненавиділи бо він... Шпаковський / С. Вишневська // Місто. — 2007. — 5 жовтня. — С. 13.
3. *Волошина О.* Поглядом Кассандри / О. Волошина // Вінницька газета. — 2001. — 10 січня.
4. *Галан О.* Віктор Шпаковський знову у Вінниці / О. Галан // Вінницькі відомості. — 2001. — 8 лютого. — С. 19.
5. *Дени М.* Определение неотрадиционализма / М. Дени // Мастера искусства об искусстве. — Москва : Искусство, 1969. — Т. 5. — Кн. 1. — С. 194.
6. *Єрмольєв В.* Хто такий Шпаковський? / В. Єрмольєв // Панорама. — 1996. — 26 червня.

7. *Конев В.П.* Советская художественная культура периода 30-х — 80-х годов XX века: Теоретико-исторический аналіз : дис... докт. культуролог. наук: 24.00.01 / В.П. Конев. — Новосибирск, 2004. — 415 с.
8. *Михельсон Э.* Ночное интервью с мастером Шпаковским / Э. Михельсон // Дев'ятий вал. — 2001. — № 16 (20). — 19 квітня.
9. *Мочалов Л.В.* Взгляд в ретроспективе с личными воспоминаниями... / Л.В. Мочалов // Художник Петербурга. — Санкт-Петербург, 2002. — № 8. — С. 14.
10. *Мочалов Л.В.* Взгляд в ретроспективе с личными воспоминаниями / Л.В. Мочалов // Художник Петербурга. — Санкт-Петербург, 2002. — № 9. — С. 11.
11. *Полищук Т.* Виктор Шпаковский: провинциальный пророк или еретик? / Т. Полищук // День. — 1999. — № 80. — 6 травня. — С. 3.
12. *Шпаковський В.* З філософії сучасної образотворчості / В. Шпаковський // Віктор Шпаковський. Каталог-ретроспектива. Живопис. — Вінниця : б. в., 1996. — С. 5—10.
13. *Виктор Шпаковский.* — Электронный ресурс. URL Режим доступа: http://kimmeria.com/kimmeria/people/people_shpakovskiy.htm.
14. *Вишнева Г.* Перша персональна виставка пам'яті Віктора Шпаковського до 60-річчя від дня народження відкрита в обласному краєнавчому музеї / Г. Вишнева. — Електронний ресурс. URL Режим доступу: http://www.tviybiznes.com/main/news2/179637.
15. *Лапін О.* У Вінницькому обласному краєнавчому музеї відкрилася виставка пам'яті «Віктор Шпаковський. Ретроспекція творчості» / О. Лапін. — Електронний ресурс. URL Режим доступу: http://photo.ukrinform.ua/ukr/current/photo.php?id=151267.

Liliya Lavrova

IMAGINATIVE AND PLASTIC SEARCHES OF VIKTOR SHPAKOVSKYY: CONCEPTUAL SYNTHESIS OR «SOLITUDE IN THE TRADITION»?

The creative heritage of V. Shpakovskyy (1947—2004), a famous painter from Vinnytsya, is examined in the paper. Imaginative and plastic conception is investigated, works are methodized, creative evolution of a master is traced. The influence of the traditions of European modernism on a creative heritage of a painter is analyzed. The significance of creative heritage of V. Shpakovskyy in the domestic art during 1970—2000 is determined.

Keywords: landscape, thematical picture, portrait, still life, tradition, symbol, modernism, conception of «energism».

Лилия Лаврова

ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ ВИКТОРА ШПАКОВСКОГО: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ ИЛИ «ОДИНОЧЕСТВО В ТРАДИЦИИ»?

В статье рассматривается творчество известного винницкого живописца, Заслуженого художника Украины В. Шпаковского (1947—2004). Исследуется образно-пластическая концепция, типологизируются произведения, прослеживается творческая эволюция мастера. Анализируется влияние на творчество художника традиций европейского модернизма. Определяется значение наследия В. Шпаковского в отечественном искусстве 1970—2000-х гг.

Ключевые слова: пейзаж, тематическая картина, портрет, натюрморт, традиция, символ, модернизм, концепция «энергетизма».

Олена БАТОВСЬКА

ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ АКАДЕМІЧНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ. УКРАЇНИ ТА БІЛОРУСІЇ

На прикладі творчої діяльності Національної заслуженої академічної хорової капели України «Думка» та Державного хору білоруського радіо і телебачення досліджено передумови становлення сучасного академічного хорового виконавства України та Білорусії.

Ключові слова: академічне хорове виконавство України та Білорусії, репертуар, виконавський рівень.

Актуальність представленого матеріалу обумовлена необхідністю сьогоденного музикознавства поглибити і розкрити дослідні позиції відносно питань становлення і розвитку академічного хорового виконавства названого періоду. Незважаючи на те, що ця галузь мистецтва займає важливе місце у музичній культурі, на теперішній час воно не розглядалось як самостійне художнє явище.

Слід зазначити, що є доволі солідний корпус наукових робот, присвячених проблемам хорового виконавства та історії сучасної хорової музики. Серед них можна назвати наукові дослідження українських вчених: А.П. Лащенка, Л.О. Пархоменко, І.І. Гулеско, П.А. Ковалика, О.Г. Бенч-Шокало, А.К. Мартинюка, І.О. Шатової, Г.В. Савельєвої; російських, — Г.В. Григорьєвої, О.Б. Долинської, Ю.І. Паісова, В.М. Холопової, О.Т. Тевосяна, О.С. Белоненко, І.В. Батюк, М.В. Диннік, Ю.В. Фролової, О.В. Тарасової; білоруських, — О.І. Смагіна і Г.О. Нечай. Наукові дослідження І.І. Зубрич, Л.С. Мухаринської, С.Г. Нісневич, Л.М. Романовської, М.М. Хвисюк, С. Байової.

Проте, аналіз наукових праць і науково-методичних розробок названих авторів показав, що багато аспектів стосовно питань розвитку і становлення академічного хорового виконавства другої половини XX ст. повною мірою не розкрито. Отже, недостатня теоретична вивченість процесів, які відбувались і відбуваються у хоровому мистецтві другої половини XX — початку XXI ст. та їх роль у духовній сфері епохи складають **актуальність** теми нашої статі.

Метою є дослідження передумов становлення сучасного академічного хорового виконавства України та Білорусії.

Об'єкт дослідження — академічне хорове виконавство України і Білорусії другої половини XX століття.

Предмет дослідження — Національна заслужена академічна хорова капела України «Думка» і Державний хор білоруського радіо і телебачення.

Історія хорового виконавства другої половина XX ст. була знаковою. Після складних суспільно-політичних процесів, пов'язаних із тоталітаризмом і репресіями 30—40-х рр.[1], ідеологізацією та посилен-

[1] Якщо звернутися до історичних фактів, то, за словами Л. Пархоменко, «у кінці 20-х років XX ст. у музичному житті України сталася докорінна «переоцінка цінностей», пов'язана з широким лівацьким наступом на культурному фронті рапмівщини. Реорганізація Музичного товариства імені Леонтовича (1928), вихід на «командні

ням командно-адміністративних методів управління культурою у 60—70-ті рр.[2], відбувався тривалий процес ренесансу акапельної хорової творчості. На думку багатьох музикознавців, саме з другої половини XX ст. в Україні та Білорусії починається процес активного відродження та становлення академічного хорового виконавства a cappella, який досяг свого розквіту у 90-ті роки[3]. Це віддзеркалилося не тільки у тематичній направленості, жанрових і стильових особливостях хорових творів, а й у виконавській діяльності професійних хорових колективів.

Незважаючи на доволі складні історичні умови, 20—30-ті рр. XX ст. стали періодом становлення хорового академічного виконавства. У той час було закладено фундамент професійної музичної освіти: у країнах функціонували дитячі музичні школи, були відкриті середні спеціальні навчальні заклади — музичні технікуми, і вищі, — консерваторії. Вони виконували важливу функцію з підготовки професійних кадрів, необхідних для розвитку всіх сфер музичного мистецтва. Але, слід зауважити, що професійне хорове виконавство 20—30-х рр. XX ст. відрізнялося швидше кількісними, ніж якісними характеристиками. Умови роботи хорових колективів і їхня репертуарна політика не сприяли розвитку академічного напряму в хоровому виконавському мистецтві. Класові чистки і репресивні заходи до учасників хорових колективів, композиторів і авторів поетичних текстів зумовили повний занепад хорової творчості, яка була зведена до масових пісенних жанрів.

Згадані обставини, які були ускладнені випробуваннями у роки Великої вітчизняної війни, негативно позначилися на відродженні академічного хорового виконавства a cappella.

Важливим етапом в історії розвитку академічного хорового виконавства України і Білорусії стали 50—60-ті рр. XX століття. У країнах поновлюють свою діяльність професійні колективи — Державна академічна хорова капела «Думка», Державний український хор (тепер ім. Г. Верьовки), Академічний хор ім. Платона Майбороди Національної радіокомпанії України (Хор Українського радіо), Державна заслужена хорова капела України «Трембіта»; Державна академічна хорова капела Білорусії, Державний хор білоруського радіо і телебачення.

Незважаючи на активізацію хорового руху, стан виконавської майстерності хорових колективів не відповідав повною мірою вимогам часу і не міг належно підтримати злет композиторської практики. За словами Л. Пархоменко, дві хорові капели в Україні «не могли забезпечити належної апробації і пропаганди нових творів, складність яких перевищувала середній традиційний рівень. Багато композицій, позначених пошуком нової образності і засобів виразності, залишалось не виконаними, часом першими інтерпретаторами їх ставали колективи інших республік (наприклад, кілька циклів І. Шамо вперше озвучила Білоруська академічна капела під керівництвом Р. Ширми) [4, с. 14].

Вирішальним фактором, який визначав динаміку розвитку хорового виконавства у 60—70-ті роки, була професійна хорова освіта. У названий період мережа спеціальних музичних навчальних закладів розширилася за рахунок нових музичних училищ, що відкрилися у багатьох містах. У кожному з них існувало відділення хорового академічного співу, працював навчальний хор і готувалися професійні хормейстери. Отже, саме у цей період отримує музичну професійну освіту «великий загін діяльних хоровиків-диригентів» [2, с. 8].

80—90-ті рр. XX ст. були позначені новими тенденціями, обумовленими змінами економічного і суспільного характеру, а також процесами, що відбувалися у музичній культурі України і Білорусії в цілому. Поряд з існуючими професійними хоровими

висоти» Асоціації пролетарських музикантів України (АПМУ), що стояла на засуджених В.І. Леніним пролеткультівських позиціях, огульне заперечення нею хорової, особливо акапельної музики як «церковщини», — все це мало вирішальне значення для долі хорового мистецтва» [4, с. 13].

[2] Слід зауважити, що порівняно з попереднім періодом, 60—70-ті рр. XX ст. були відзначені «малим відродженням» <...> професійної музики для хору без супроводу. Склалася система жанрових різновидів музики для хору a cappella, отримало подальший розвиток фольклорне направлення, <...> був відновлений стійкий, традиційний жанр —хорова лірика» (переклад. — *О. Б.*) [1, с. 152].

[3] Із проголошенням незалежності України і Білорусії було подолано ідеологічний та партійний диктат у музичній, і, зокрема, хоровій творчості. Музична творчість цього періоду «фактично відповідає мистецьким критеріям, що висуваються сучасним вільним демократичним суспільством» [5, с. 547]. Музична культура України і Білорусії вражає небувалим розквітом хорової творчості a cappella, який триває і на сьогодення.

колективами у країнах організовуються нові, проводиться активний пошук сучасних форм їх функціонування. У Києві, Харкові, Чернігові, Одесі, Львові, Ужгороді, Кіровограді, Гомелі, Гродно, Мінську, Могильові створюються камерні професійні хори[4], які виконують складні концертні програми, ведуть насичене гастрольне життя, беруть участь у фестивалях і конкурсах.

З метою дослідження соціально-історичних передумов становлення сучасного академічного хорового виконавства a cappella представимо аналіз діяльності двох провідних академічних хорових колективів України і Білорусії, — Національної заслуженої академічної хорової капели України «Думка» і Державного хору білоруського радіо і телебачення. Вибір названих колективів не випадковий, адже їх творча діяльність заклала основи професійного хорового виконавства і створила еталон акапельного академічного співу.

Національна заслужена академічна капела України «Думка» — один із найстаріших і заслужених колективів України. Була створена у 1919 р. на основі хору «Дніпросоюзу» на чолі з Нестором Городовенком у складі 45 співаків. У 1920 р. на базі хору Київської консерваторії була реорганізована на Державну українську мандрівну капела. Її назва виникла з перших букв первісного найменування «Державна українська мандрівна капела».

Колектив очолювали у різні часи такі імениті корифеї хорової справи, як Нестор Городовенко (з 1920), Михайло Вериківський (з 1940), Олександр Сорока (з 1946), Павло Муравський (з 1964), Михайло Кречко (з 1969).

Керована О. Сорокою (1937—1939, 1946—1963) капела, внаслідок загальної кризи хорового виконавства, мала обмежений репертуар (близько 120 творів), де переважали пісні кон'юнктурно-побутової тематики, обробки українських народних пісень, пізніше — хрестоматійні зразки хорової мініатюри. Позитивний виняток у репертуарі колективу становили твори на Шевченківську тематику: «Хустина» Ревуцького, «Радуйся, ниво неполитая» Лисенка, акапельний диптих Лятошинського «Тече вода в синє море» та «Із-за гаю сонце сходить».

П. Муравський продовжив кропітку працю над підвищенням професійного рівня і формуванням неповторного виконавського стилю капели. У своїй роботі диригент прагнув добитися тембрової наповненості і злитості голосів, чистого звучання хору в акорді, правильної побудови фрази. Під його керуванням у виконанні колективу прозвучали загальновідомі композиції М. Лисенка. До репертуару увійшли нові на ті часи хорові твори зі збірки А. Штогаренка «Шевченкіана» (1964), хорові твори Ф. Надененка, «Думи мої» Є. Козака, «Дума про безсмертного Кобзаря» А. Філіпенка. Важливою подією був запис платівок музичної Шевченкіани у Москві, які були розіслані у Монреаль, Париж та інші країни світу.

Робота наступного керівника «Думки» — М. Кречка характеризувалася різними направленнями. Одне з них — відродження та виконання української духовної музики, яка була під забороною у ті часи. Саме завдяки М. Кречку у виконанні «Думки» слухачі вперше почули багато духовних творів Дм. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. Другим завданням, яке ставив перед колективом К. Кречко, було опанування новаторських композицій молодих митців. Протягом 70-х рр. були виконані кантати і ораторії Л. Дичко («Червона калина», «І нарекоша ім'я його Київ»), І. Карабиця («Сад божественних пісень»), Є. Станковича (Третя симфонія «Я стверджуюсь»), що дало авторам можливість необхідної апробації творів в Україні, озброїло капелу технічними навичками сучасної хорової стилістики. За часів роботи М. Кречка репертуарна рубрика «Народна криниця», яку пропагував колектив, була збагачена композиціями О. Кошиця, шевченківських циклів Б. Лятошинського. 1981 здобутки капели відзначено Державною премією Української РСР ім. Т.Г. Шевченка.

З 1984 р. і по теперішній час на чолі капели — провідний український хормейстер, Герой України, народний артист України, академік Академії мистецтв, лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка, професор Євген Савчук. Зберігаючи і творчо розвиваючи усе найкраще, зроблене його попередниками, Є. Савчук продовжив втілення ідеї одухотворення високохудожнім виконанням перлин хорової спадщини і кращих творів сучасності.

[4] Камерний хор «Київ», Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського, Муніципальний камерний хор «Хрещатик», Ужгородський державний камерний хор «Кантус», Харківський камерний хор обласної філармонії, Чернігівський камерний хор ім. Д. Бортнянського — в Україні; Камерний хор Гомельської обласної філармонії, Гродненська міська капела, Мінська музична капела «Sonorus», Могилевська міська капела — у Білорусії.

Є. Савчук приділяє велику увагу українській народній пісні, творчості українських та зарубіжних класиків та сучасних композиторів. За період плідної творчої діяльності уславлений колектив під керівництвом Є. Савчука показав більш як 1000 різноманітних концертних програм, записав понад 50 фондових записів, випустив 30 компакт-дисків, здійснених не тільки в Україні, а й закордоном, провів численні гастрольні тури в 50-ти країнах світу, де гідно репрезентував хорове мистецтво України, про що свідчать численні схвальні відгуки преси, музичної критики та громадськості зарубіжжя.

На думку багатьох музикознавців, творча неповторність «Думки» та її керівника визначається одним словом, — «універсалізм», який проявляється, насамперед, у репертуарній політиці. У репертуарі колективу магістральними є дві сфери: 1) музика для хору a cappella (обробки народних пісень, музика західноєвропейського Відродження, надбання національної духовної спадщини). У програмах концертів та численних записах «Думки» співіснують духовні композиції українських і російських композиторів: М. Дилецького, М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича; П. Чайковського, О. Архангельського, С. Рахманінова; 2) вокально-симфонічна музика («Страсті за Матвієм» Й.С. Баха, «Пори року» Й. Гайдна, Дев'ята симфонія Л. Бетховена, «Реквієм» Дж. Верді, композиції А. Вівальді, В. Моцарта, Й. Брамса, Г. Малера, «Credo» Кш. Пендерецького, О. Бородіна, С. Танеєва, І. Стравінського, А. Шнітке та інші).

Наслідуючи традиції, закладені М. Кречком, «Думка» під орудою Євгена Савчука є першим, а часто і єдиним виконавцем багатьох творів сучасних українських композиторів. Серед останніх прем'єр «Думки» — «Диптих» та «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова, «Бабин Яр», «Панахида» та «Слово про Ігорів похід» Є. Станковича, «Палімпсести» Ю. Ланюка та інші.

За останні роки колектив зробив великий крок у підвищенні та затвердженні своєї виконавської майстерності. Принципово новими для капели стали висока інтенсивність внутрішнього переживання, мобільність виражальних засобів в поєднанні з сучасною вокально-хоровою технікою. «Думка» еталонно інтерпретує загальновизнані у світі класичні шедеври, формуючи унікальний слов'янський варіант їхнього прочитання, для якого характерні наступні риси: щирий ліризм, чаруюча краса тембрів, досконалість строю, гнучкість темпів та багатство динамічної палітри.

Державний хор Білоруського радіо і телебачення організований у 1930 році. При музичної редакції Білоруського радіомовлення в 1930—1931 рр. було три хорових колективи: білоруський хор (художній керівник О. Єгоров), польський хор (художній керівник В. Єфімов) і єврейський хор (художній керівник С. Полонський). Пізніше вони об'єдналися в один хор Білоруського радіомовлення. Основна мета його діяльності полягала в озвучуванні нових творів білоруських композиторів і виступах по радіо. До складу співаків хору входили як професійні артисти, так і співаки-аматори. Графік роботи колективу був напруженим — кожні три дні він виходив в ефір з новими концертними програмами. Це були переважно хорові пісні на сучасні актуальні теми: про працю, Батьківщину, будівництво нового життя, досягненнях передової науки. У 1930-ті рр. хор радіо виконував такі твори білоруських композиторів, як «Ой, шумі ти, радуйся» В. Єфімова, «Вечаринка ў калгасе» і «Нашаму депутату» С. Полонського, «Герою паровоза» і «Творче наступ» Г. Пукста, кантату Н. Аладова «Над ракой Аресай» на вірші Я. Купали та інші.

У 1940 р. художнім керівником хору радіо став хоровий диригент Микола Маслов. Він розширив репертуар колективу і в концертних програмах з'явилися великі хорові твори російських, радянських і зарубіжних авторів: хори О. Давиденка «На десятой версте» і «Бурлаки», «Реквієм» В. Моцарта.

У 50—60-ті рр. XX ст. колектив продовжує активно працювати. Основу репертуару хору білоруського радіомовлення в ці роки становила пісенно-хорова творчість радянських і білоруських композиторів, народні пісні в обробках А. Богатирьова, Д. Лукаса, П. Подковирова, Н. Соколовського, Є. Тікоцького.

У 1950 р. художнім керівником хору Білоруського радіо і телебачення стала Ганна Зеленкова. Високопрофесійний хоровий диригент і діяльний організатор, вона багато працювала над підвищенням рівня виконавської майстерності колективу, збагачувала репертуар хору творами вокально-симфонічного жанру, російської хорової класики. Пріоритетним напрямком

діяльності колективу, як і раніше, залишалася білоруська музика. Хор під орудою Г. Зеленкової озвучував нові твори білоруських композиторів і записував кращі зразки сучасної хорової музики, створюючи, таким чином, національний фонд музичних записів. Серед найбільш вдалих записів, зроблених колективом в ці роки, відзначаються «Партызанскія акопы», «На Палессі гоман», «Дуб» В.`Оловникова, «Спакойна дрэмле Нарач», «Крыніцы», «Зімовы лес» Ю. Семеняки та інші. Хор озвучив і записав багато вокально-симфонічних творів білоруських композиторів. Але, незважаючи на певні успіхи, досягнуті колективом під керівництвом Г. Зеленкової, у хорі залишалося багато проблем. Так, однією з них був невеликий склад співаків (близько тридцяти осіб), що, безсумнівно, ускладнювало роботу над творами великих форм, а виконання переважно пісенно-хорового репертуару не давало можливості швидкого зростання вокально-технічного рівня колективу.

У 1965 р. художнім керівником Державного хору радіо і телебачення став Віктор Ровдо[5]. Зміна керівника стала початком нового етапу у творчій діяльності колективу. Проблему малого складу виконавців і деякі інші технічні складнощі В. Ровдо вирішив, об'єднавши два керованих ним колективи — хор радіо і телебачення та хор Білоруської державної консерваторії — в один. У такому об'єднанні було багато позитивних моментів. По-перше, завдяки збільшенню складу співаків краще укомплектувалися хорові партії, що відбилося на якості звучання. По-друге, значно розширився репертуар хору — новий склад виконавців міг озвучувати як твори a cappella, так і великі вокально-симфонічні твори. Визначною подією було перше виконання колективом у 1966 р. «Симфонії псалмів» І. Стравінського. В 1969—1972-х рр. хор виконав монументальні твори Л. Бетховена: Фантазі. C moll, Дев'яту симфонію і месу C dur; ораторію «Пори року» Й. Гайдна.

Колектив став постійним учасником важливих музично-громадських заходів та відповідальних концертів. Різноманітний репертуар колективу давав змогу йому виступати як з сольними концертами, так і разом з оркестром, інструментальним ансамблем або солістами. Основне завдання діяльності колективу полягало у створенні національного фонду хорової музики.

[5] Віктор Ровдо (1921—2007) — білоруський хоровий диригент, педагог, Народний артист СРСР.

Основну частину репертуару Державного хору білоруського радіо і телебачення займали камерні хорові твори a cappella і обробки народних пісень. Вокально-симфонічна музика в репертуарі співочого колективу була представлена, в основному, творами білоруських композиторів. Це окремі хорові сцени з опер А. Богатирьова «У Пушчах Палесся», Д. Лукаса «Кастусь Каліноўскі», Ю. Семеняки «Зорка Венера», Д. Смольського «Сівая легенда», кантата А. Богатирьова «Беларускія песні» [3].

Видатною подією, не тільки в області хорового виконавства, а й музичної культури Білорусії в цілому, стало створення звукової антології білоруських народних пісень, здійснене колективом під керівництвом В. Ровдо.

У 70—80-ті рр. хор Білоруського радіо і телебачення озвучив і записав понад півтори тисячі творів композиторів різних епох, національних шкіл і стилів. У 1978—1982 рр. колектив виконав твори великої форми: Магніфікат І.С. Баха, Реквієм М. Дюруфле, прийняв участь у виконанні симфонічної поеми О. Скрябіна «Прометей».

Про високий рівень професійної майстерності Державного хору Білоруського радіо і телебачення свідчить його досить активна гастрольно-концертна діяльність. У 70-ті рр. колектив неодноразово представляв музичну культуру БРСР у сусідніх республіках. Так, в 1973 р. він дав кілька концертів у Москві, у тому числі в Малому залі Московської консерваторії імені П.І. Чайковського та Колонному залі Будинку Союзів, у 1974 р. виступив у Вільнюській державній філармонії, у 1975 р. брав участь у проведенні Днів літератури і мистецтва БРСР у Литві, а в липні того ж року представляв національну музичну культуру в Україні. Концертні виступи хору викликали схвальні відгуки не тільки журналістів і громадськості, але і професійних музикантів.

У 90-ті рр. XX ст. Академічний хор Національної державної телерадіокомпанії РБ під керівництвом В. Ровдо залишається одним із провідних в області професійного виконавського мистецтва.

Репертуар колективу повністю складає камерна хорова музика a cappella. Новим пластом репертуару колективу у 90-ті рр. стала духовна хорова музика. Хор під орудою В. Ровдо записує у національний музичний фонд твори духовної музики російських композиторів О. Архангельського, Дм. Бортнянського,

А. Веделя, О. Гречанінова, О. Кастальського, С. Рахманінова, П. Чайковського, П. Чеснокова та інших.

Вперше у Білорусії у виконанні Академічного хору Національної держаної телерадіокомпанії прозвучали хорові твори О. Бондаренка, О. Кисельова, О. Кошевського, Г. Свірідова, Р. Твардовського.

У 1995 р. колектив отримав «Grand Prix» на І міжнародному конкурсі музичних вузів СНД та Європи в Кишиневі (Республіка Молдова). Серед перемог колективу: три «золотих дипломи» та «Оскар» на ІІ Міжнародному конкурсі хорів у Дармштадті, «Gran Prix» на XVI Міжнародному фестивалі церковної музики в Хайнувка, «Gran Prix» на Міжнародному фестивалі «Магутни Божа» у Могилеві.

За заслуги у розвитку музичного мистецтва у 2001 р. хору було присвоєно звання Заслужений колектив Республіки Білорусь.

У 2000-ті рр. були записані нові твори білоруських композиторів С. Бугасова, А. Безенсон, О. Атрашкевич, О. Ходоско, Л. Шлег та інші.

З 2007 р. колективом керує Ольга Янум. Під її орудою колектив зберігає і помножує традиції високої музичної культури, академізму, м'якості і теплоти звучання, прищеплені за десятиліття творчої діяльності видатним майстром хорового мистецтва В. Ровдо.

Репертуар колективу складають твори великої форми та акапельних творів світського та духовного спрямування зарубіжних і білоруських композиторів. Серед останніх прем'єр: «Страсті по Матвію» І.С. Баха, А. Безенсон «Гімн сонцю» на вірші Т. Мушинської для мішаного хору a cappella, С. Бугасова «Жартоўная спрэчка», сл. народні, «Рекрута» на вірші С. Єсеніна, «Завіруха» на сл. М. Багданова та інші.

На прикладі творчої діяльності двох провідних хорових колективів України і Білорусії ми простежили взаємозв'язок між еволюцією змісту репертуарної політики хорових колективів і змінами консолідуючих суспільство ідей. У визначенні соціально-психологічного «клімату» суспільства хорове мистецтво виконує функцію «барометра». Якщо у радянський період його орієнтація була спрямована на номенклатурні теми (особливо у великих жанрах), то починаючи з 90-х рр. відбулася переорієнтація відповідно до глобальних соціальних зрушень та змін у соціально-політичному устрої. Це відобразилося на тематиці хорової музики в напрямку переосмислення історичного минулого, утвердженні національного менталітету. На сучасному етапі, в умовах перегляду громадських, морально-етичних ідеалів, звернення до історії, філософії, психології має значення утвердження непорушних, «вічних» морально-етичних цінностей. Отже, можна зробити висновок, що сучасне академічне хорове мистецтво як вагома складова культури виконує функції програмування культурних цінностей в сучасному культурному просторі.

1. *Белоненко О.* Образы и черты стиля современной русской музыки 60—70-х годов для хора a cappella / О. Белоненко // Вопросы теории и эстетики музыки. — Вып. 15. — Музыка. Ленинградское отделение, 1977. — С. 139—152.
2. *Бурбан М.* Українське хорове виконавство. Хори / М. Бурбан. — Дрогобич : Вимір, 2005. — 298 с.
3. *Нечай А.* Из истории становления профессионального хорового исполнительства Беларуси / А. Нечай // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. — 2004. — № 2. — С. 37—39.
4. *Пархоменко Л.* Українська хорова п'єса / Л. Пархоменко. — Київ : Наукова думка, 1979. — 217 с.
5. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Л. Корній, Б. Сюта. — Київ : Музична Україна, 2014. — 592 с.

Olena Batovska

PRECONDITIONS IN BECOMING OF ACADEMIC CHORAL PERFORMANCE IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY IN UKRAINE AND BELARUS

The social and historical background of the formation of the modern academic choral performance in Eastern European countries was researched on the example of the creative activity of the National Academic Choir of Ukraine «Dumka» and the Belarusian State TV and radio.

Keywords: academic choral performance of Ukraine and Belarus, socio-historical background, repertoire, performance level.

Олена Батовська

ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В УКРАИНЕ И БЕЛАРУСИ

На примере творческой деятельности Национальной заслуженной академической хоровой капеллы Украины «Думка» и Государственного хора белорусского радио и телевидения изучены социо-исторические предпосылки становления современного академического хорового исполнительства в восточноевропейских странах.

Ключевые слова: академическое хоровое исполнительство Украины и Белоруссии, социо-исторические предпосылки, репертуар, исполнительский уровень.

Наталія ПИЖ'ЯНОВА

ОКРЕМІ АСПЕКТИ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ ПОРФИРІЯ ДЕМУЦЬКОГО

Досліджується значення духовної музики Порфирія Демуцького у розвитку традицій піснеспіву під час богослужіння в Українській Автокефальній Православній Церкві. Автор детально проаналізувала архівні джерела, у яких простежується еволюція створення духовної музики. Введено в науковий обіг рукописи духовної музики П. Демуцького. Визначено період написання «Літургії» П. Демуцького.

Ключові слова: Порфирій Демуцький, «Літургія», Українська Автокефальна Православна Церква.

У зв'язку з відсутністю власного українського єпископату, Українська Автокефальна Православна Церква (далі УАПЦ) 14—30 жовтня 1921 р. провела в Києві перший Всеукраїнський Православний Церковний Собор. Відродження Української церкви, заснованої на національних засадах, із власним єпископатом і українською мовою богослужіння викликало надзвичайний ентузіазм серед православних. Протягом перших трьох років існування УАПЦ мала вже понад 30 єпископів, 1100 парафій. У 1927 р. в УРСР діяло вже 1217 парафій УАПЦ [1; 16; 22].

УАПЦ була тісно пов'язана з народом. Вона повернула українську мову в церковне життя, давала віруючим можливість відновлювати та розвивати національні релігійні традиції, звичаї, церковний спів. За своєю сутністю ця церква була не тільки українською, але й модерністською. Ідеологія УАПЦ передбачала значну демократизацію обрядів. Впровадження новацій в богослужінні дало змогу вводити до церковної відправи релігійні канти та колядки [22].

В одному з рішень першого Всеукраїнського Православного Церковного Собору УАПЦ 1921 р. зазначалося: «Церковний спів на Україні має бути не тільки православним, а й цілком національним, церковні мелодії повинні бути національними, українськими. Як засоби для цього комісія пропонує, перш за все, зібрати і студіювати побожні пісні, які уявляють з себе продукт народної творчості; церковні композитори повинні відокремлювати ті елементи, які уявляють з себе національну рису українського співу, і з них будувати церковну мелодію» [14].

Саме тому на першому Всеукраїнському Соборі було запропоновано використовувати споріднені елементи українських народних пісень та духовні традиційні візантійські співи, що наймасштабніше виявилися у кантах та псальмах.

Професор І. Павленко визначає псальми як «жанровий різновид народної творчості, який набув свого поширення у XVI—XVIII ст. Вони виконувалися співцями-професіоналами (кобзарями, лірниками), а також входили у загально-мирський побут, були поширені на всьому українському ареалі» [23]. Ключовим аспектом тут є різновид народної творчості. Псальма формувалися на грунті українського фольклорного середовища і наповнені його лексикою, фразеологією, системою версифікації, апокрифічними впливами [23].

Композитор К. Стеценко вказував [18] на необхідність залучати до церковного співу прихожан,

наслідком чого мало стати підвищення темпів українізації церкви. Найбільший досвід серед музикантів, що створювали україномовні літургії, у контексті народного пісенного виконавства, був у Порфирія Демуцького.

Як композитор, П. Демуцький добре розумів прагнення Української Автокефальної Православної Церкви, мав достатньо авторитету та досвіду. У неопублікованому вигляді (в рукописах) творча спадщина композитора нараховує багато творів духової музики українською мовою для виконання сільським церковним хором.

Написання великої кількості творів духовної музики пояснюється різними чинниками. Серед них доцільно виокремити:

• вплив родини (батько П. Демуцького був священиком);

• освіта (П. Демуцький навчався в духовній семінарії);

• мистецький рух, основними ідеями якого була популяризація української культури, релігії;

• практичні потреби (Охматівський хор, керівником якого був П. Демуцький, розпочинався з церковного колективу) [3; 13; 17].

Проте, упродовж життя П. Демуцький офіційно опублікував лише одну «Літургію» [12], яка, без сумніву, є найвідомішим духовним твором композитора.

Духовна спадщина митця залишається недостатньо вивченою, значна частина [2] його духовних творів мають рукописну форму. Також до релігійних музичних творів доцільно віднести майже усі номери (за винятком 1—9) із збірки «Ліра та її мотиви» (Київ, 1903 р.) [12], та канти і псальми, подані в збірках «Перший десяток народних пісень з репертуару Охматівського хору П. Демуцького» (Київ, 1917—1918 рр.) [10], «Другий десяток народних пісень з репертуару Охматівського хору П. Демуцького» (Київ, 1917—1918 рр.) [11] (окрім псалма «Сирітка», записаного у збірнику як «пісня»).

З листа до К. Стеценка [4] 1920 р. стає відомо ще про низку творів П. Демуцького, 10 псалмів Давида за П. Кулішем (з приміткою — «це моя новина»). Пантелеймон Куліш у 1871 р. зробив повний віршовий переспів Псалтиря українською мовою. Порівняльний аналіз псаломних поезій П. Куліша з відповідними текстами сакрального першоджерела свідчить, що поет орієнтувався на якомога повніше відтворення змісту Псалтиря новими художньо-мовленнєвими засобами [21]. Псалми у перекладі П. Куліша, безумовно, належать до духовного жанру, тому музика, покладена на зазначений текст, має духовне спрямування.

Отже, на момент проведення першого Всеукраїнського Православного Церковного Собору УАПЦ у творчій спадщині П. Демуцького була різножанрова духовна музика для хору, написана українською мовою.

Духовна музика П. Демуцького прозвучала у виконанні хору Андріївської церкви УАПЦ 27 вересня 1919 р., а також 21—30 жовтня 1921 р. під час першого Всеукраїнського Православного Церковного Собору УАПЦ. Під час дискусій Собору було виконано «Літургію» П. Демуцького, а також інших композиторів (П. Козицького, К. Стеценка, Я. Яциневича, Г. Давидовського) [15]. Серед інших, «Літургія» П. Демуцького відрізнялася найбільшою наближеністю до сільської церковної музики, спорідненістю з народними мелодіями.

Мелодика «Літургії» має ознаки народного стилю, а саме — інтонаційні звороти, фактурні прийоми. Ознаками народних пісень є рух паралельними квінтами, тризвуками, а також октавні і унісонні закінчення музичних побудов. Ми вважаємо, що створення «Літургії» саме для жіночого хору теж мало на меті передати традиційність Центральнорегіональних співочих традицій. Як зазначає дослідник духовної музики українських композиторів 20-х рр. XX ст. М. Юрченко [20], літургійний цикл П. Демуцького відрізняється від більшості духовних творів його сучасників спрощеністю фактури, тобто автор відтворює народну церковну манеру співу.

Враховуючи те, що хор П. Демуцького був аматорським, його виконавські можливості були зорієнтовані на загальний рівень колективу, звичну народну манеру співу. Це вплинуло на атмосферу, в якій створювалась музика до «Літургії».

Порівняння «Літургії» П. Демуцького з аналогічними духовними циклами українських композиторів засвідчує її спрощеність відносно інших. Це пояснюється бажанням зробити музику доступною для виконання народними аматорськими хорами. П. Демуцький дуже добре орієнтувався у прийомах народного багатоголосся, досконало знав потенціал аматорських хорів.

У вивчені даного питання О. Засадна зазначає: «У Літургії, безперечно, відтворено впливи богослужбової творчості К. Стеценка. Насамперед, потрібно враховувати, що своєрідним предтечею даного циклу є Стеценкова «експериментальна» «Літургія св. Іоана Золотоуста для хору та народнього співу», написана у 1921 році» [12]. У цілому погоджуючись з основними результатами наукової розвідки дослідниці, вважаємо за доцільне уточнити деякі дискусійні аспекти.

На час зібрання першого Собору УАПЦ у композиторській спадщині П. Демуцького було два варіанти літургії — для мішаного та жіночого хорів. Літургія для жіночого хору була результатом пізнішої переробки з мішаного хору, і представляла скорочений її варіант.

Літургія для жіночого хору була надрукована у 1922 р., проте архівні матеріали [3] засвідчують, що окремі номери з «Літургії» були виконані Охматівським хором вже у 1904 році. Порфирій Демуцький у листі до М. Комарова зазначає про бажання надрукувати літургію, «яку здобув від старих д'яків і народа» [3]. Це вказує на те, що вона була повністю укладена на момент написання листа у 1904 р., або навіть раніше. Йдеться про такі фрагменти, як «Милость мира», «Господи, помилуй», «Подай, Господи». Ми не знаходимо жодних приміток щодо того, що літургія виконувалася жіночим складом Охматівського хору, вочевидь, її виконував повний склад хору, тобто мова йде саме про першоваріант «Літургії» П. Демуцького, що був написаний для мішаного хору. Особливо варто звернути увагу й на те, що саме у цій літургії є примітки: «Записано від старих д`яків», про що йшлося у листі до М. Комарова.

З великою вірогідністю композитор розпочав писати духовні твори раніше означеного періоду (1904 р.), на нашу думку, у 1888 р. — коли у канікулярні періоди П. Демуцький розпочав диригування [3; 5; 17] церковним колективом. Тобто, духовна музика створювалась для практичних потреб сільського церковного хору.

Архівні документи [2] підтверджують нашу гіпотезу, що П. Демуцький почав працювати над «Літургією» після переїзду до Охматова. Так, рукопис «Літургії» [2], який представляє собою нотний зошит (36 аркушів) у твердій палітурці, на першій сторінці має 2 марки, датовані 11 травня 1906 року. Ймовірно, що у 1906 р. «Літургія» була надіслана приятелю П. Демуцького на рецензування та отримання порад (про це свідчить наявність декількох варіантів окремих номерів).

Інше підтвердження нашої гіпотези знаходимо у рукописній довідці [2], у якій зазначено, що згідно з інструкціями «Літургію» було надіслано до «Сіноду для перевірки на цензуру». У документі зазначено, що перевірка тривала 10 років, а її результатом за часів царату була заборона виконувати та друкувати «Літургію» «за простонародность изложения и искажения тональности» [2].

Враховуючи те, що в лютому 1917 р. імператор Микола II зрікся престолу, а в квітні 1917 р. відбулося суттєве скорочення повноважень «Сіноду», рішення щодо «Літургії» П. Демуцького могло з'явитися найпізніше у 1916 році.

Аналіз зазначених архівних матеріалів дав змогу нам визначити 1903 рік як дату завершення роботи над «Літургією», оскільки у збірці присутні фрагменти «обіходних» мелодій, датованих 1902 роком.

Таким чином, окремі номери з «Песнопения Божественной литургии приспособленныя для сельских хоровъ» (що відома з 1922 р. у скороченому та видозміненому перекладі для жіночого хору), були виконані за 18 років до написання «Літургії св. Іоана Золотоуста для хору та народнього співу» К. Стеценком. А це виключає можливість впливу К. Стеценка на написання «Літургії» П. Демуцьким. У той же час ми акцентуємо увагу на зворотному впливі.

Враховуючи те, що робота над циклом «Песнопения Божественной литургии приспособленныя для сельских хоровъ» (до 1903 р.) відбувалася паралельно з опрацюванням збірника «Ліра та її мотиви» (1903 р.), а також двотомника «Народні українські пісні в Київщині» (1905—1907 рр.), — сталося стилістичне нашарування, що проявилося в усіх номерах «Літургії». Сам П. Демуцький зазначав [3] про свої духовні музичні твори (виконані у 1904 р.), що вони, з одного боку, мають лірницький вплив, з іншого — «сінодальний».

Таким чином, «Літургія» поєднала в собі ознаки народної музики, народної професійної музики (лірники вважалися професіоналами), а також духовної музики.

У «Літургії» (1922 р.) вплив кантової традиції спостерігається через широку розспівність, мелізма-

тику мелодичної лінії, що проявляється в усіх номерах у партії сопрано. Відсутні сольні заспіви та розподіл на солістів, що було в першоваріанті для мішаного складу, вона характеризується тісним викладенням голосів та спрощеністю фактури.

Більшість хорових кантів у записі П. Демуцького викладені паралельними терціями у жіночих партіях, що також прослідковується й у «Літургії». Викладення мелодії кантового типу, коли мелодію підтримує терція, часто використовувалася П. Демуцьким, тому що співакам було легко виконувати такі твори. У рукописі лекції «Як я читаю церковний обіход» [6] П. Демуцький зазначає, що до багатьох мелодій, які представлені у збірниках, «що звати сінодальним обіходом» легко додавалася терція. П. Демуцький широко застосовував зазначений прийом на практиці, особливо на початковому етапі існування Охматівського хору, коли для співу обиралася духовна музика.

З одного боку, канти переходили в фольклор і продовжували своє існування вже як народні пісні. З іншого — народні пісні, розспівуючись на три голоси «під кант», тобто у стилі канта, зберегли кантову традицію до наших часів [19]. Це пояснює поєднання стилістики (народна пісня + духовна пісня), що прослідковується у творчості П. Демуцького.

Мелодична лінія в кожному піснеспіві щедро «прикрашена» самобутньою «мелізматикою» — різними оспівуваннями й розспівами окремих складів (перше прохання «Мирної єктенії» «помилуй» і аналогічне в «Алилуя», «Слава Тобі, Господи», «Амінь» у «Сугубій єктенії»), форшлагами («Прийдіть і поклонімось», «Подай, Господи», «Прохальної єктенії»). Також спостерігається вплив знаменного розспіву, особливо в заключних мелодичних зворотах, що принципово відповідає структурам знаменного співу [12].

На принципах варіантного розвитку та комбінування поспівок (що проявилося у всьому циклі, але особливо яскраво у «каноні Євхаристії») грунтується формотворення, також апелюючи до організації музичного матеріалу в системі давніх церковних розспівів. Будовою сакрального тексту визначається метро-ритмічна організація, тому тут поєднуються тактономічний та вільний метри. Часто в тих піснеспівах, де початково визначено метричну основу, автор не завжди прописує тактові риски до кінця, хоча внутрішній метр зберігається (наприклад, у «Достойно є» на словах «Чеснійшу від Херувимів») [12].

Композитор використовує модуляції [12] у паралельні тональності: e-moll — G-Dur; g-moll-B-Dur; F-Dur-d-moll.

Слід звернути увагу на так звані мелізматичні поспівки, якими оздоблено заключний розділ «Літургії» П. Демуцького. Ця особлива мелізматика, викладена у верхніх голосах, є стилізацією імпровізованого виспівування «виводчиць» — жінок (рідше — чоловіків) з високими голосами, які володіли природною підголосковою технікою [12].

Неопублікована «Літургія» [2] характеризується наступними ознаками:

- мішаний склад виконавців з поділом на сопрано, альт, тенор, бас. У чоловічих партіях значна частина номерів написана в унісон, періодично партії розходяться в октаву, особливо у заключних частинах. Жіночі голоси переважно викладені у терцію, сексту;
- розподіл на солістів та групи солістів. Так, значну частину, відведену на соло, П. Демуцький віддає альтовому голосу, зустрічається поділ на тріо, що чергується зі співом хору;
- переважна більшість агогічних відхилень написані російською мовою, але паралельно подані примітки італійською мовою. Так, у № 10 є агогічні відхилення Maestoso, Marcato, паралельно з означеннями Умеренно, Плавно, Скоро. А на 5-й сторінці примітки динаміки ff подані поряд з «громко и скоро». Це зустрічається також в інших номерах.

Під час укладення «Літургії» П. Демуцький обрав різні методи опрацювання матеріалу, серед яких:

- авторські музичні твори покладені на відомі літургійні тексти, наприклад, «Милость мира» та «Видехом в свет истинний»;
- церковні обіходи різних років: «сінодальний» обіход 1816, 1892, 1902 року. Також присутні мотиви, які П. Демуцький позначає як «з старих нот» без визначення року. Перший номер збірки містить примітку «з старих нот Григора Бережицького», який був помічником П. Демуцького та одним з перших учасників Охматівського колективу, що розпочинався з тріо;
- псалми № 34, № 146;
- обіходні мелодії з Валаамського монастиря;
- обробка окремих номерів — «записано з голосу», «записано з голоса хора», «записано від старих д'яків», «сообщено Г. Бережицким»;

• використання лаврського, грецького, болгарського розспівів.

«Літургія» написана двома мовами. В усіх розділах є українська літера «і», позначення ж літери «и» замінено російською «ы», проте це характерно усім нотам П. Демуцького, поряд з такою літерацією ми зустрічаємо й староруське «ѣ».

У «Літургії» писутня значна кількість паралельних октав та квінт, рух паралельними тризвуками, що є характерною рисою саме народних пісень.

Переважає гомофонно-гармонічна фактура. Класична мажоро-мінорна система з функціональною основою західноєвропейського типу доповнюється елементами народної підголоскової поліфонії. Мелодії насичені мелізмами, ферматами, парландовими епізодами. Ладова основа, переважно мінор з його різновидами — натуральний, гармонійний, також з підвищеними 4, 6, 7 ступенями, часом терцева змінність. Структури неквадратні.

Ймовірно, що «Літургія» доповнювалася новим матеріалом протягом життя П. Демуцького. Так, на останньому аркуші вміщено окремі псалми Давидові за П. Кулішем та номер «Святу Православну Українську Церкву», де також прославляється митрополит Київський Василій (Липківський), що не відповідає рокам укладання «Літургії», оскільки окремої української церкви у той час ще не було.

Створення духовної музики могло посісти у творчості П. Демуцького набагато вагоміше місце, проте широке коло інтересів не дало змоги повноцінно осягнути усі рівні його захоплень. Порфирій Демуцький у своїх публікаціях зазначав про бажання опрацювати ту частину народної духовної музики, що виконувалася у сільських церквах. На жаль, повноцінної реконструкції у тому масштабі, як його праця в інших музичних жанрах — не відбулося. Іншою перепоною, що не дозволяла повною мірою презентувати духовну музику композитора, була цензура та заборона виконання канонічних текстів українською мовою.

Про захоплення духовною музикою П. Демуцький зазначав: «Особливо любив я церковні співи і завжди ходив на вечерню службу. Я тепер страшенно жалію, що я тоді не заучив і не позаписував, але я думав, що ті мотиви є загальним надбанням; тим часом тепер я уже нігде не можу здобути їх. Одночасно з записами пісень я розшукував і таких співаків, котрі знали церковні старинні мелодії. Признаюсь, що їх було багато, але трудно було од них добитись і випросити запис, бо на то треба було тратити не один час, а вони всі були люди зайняті. В самому селі Охматові був дячком Радоліцький Іван, котрий багато знав таких старинних мелодій, але трудно було погодитись з його не дружелюбною натурою і можна було записати тільки не тоді, коли він бачив, що од нього записувалось» [7]. Наведений уривок спогадів значною мірою пояснює труднощі, з якими довелося зіткнутися П. Демуцькому при записі духовних творів.

Висновки. П. Демуцький став одним з перших композиторів, які розпочали написання літургійної музики українською мовою, а також використовували її під час церковної служби. Введення прямих цитат найвідоміших народних пісень (у «Мирній єктенії» і першому антифоні використана поширена «прапоспівка», до якої входить початковий компонент «Щедрика» з терцієвою второю [12]) чи наближення до фольклорних традицій (унісонні заспіви, октавні чи квінтові паралелізми, унісонні та октавні закінчення музичних побудов), використання кантової стилістики, а також застосування спрощеної фактури поповнили репертуар УАПЦ наближеними до народу музичними творами для використання під час Богослужіння.

1. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВОУ). — Ф. 3984: Українська Автокефальна Церква. — Оп. 3: 1918—1929 рр. — Спр. № 33: звітні доповіді музично-хорової комісії за 1919—1920 рр. — 12 арк.
2. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. — Ф. 1. — Оп. 35932: Песнопения Божественной литургии приспособленныя для сельских хоровъ. — 36 л.
3. Одеська національна бібліотека ім. М. Горького. Відділ рідкісних видань та рукописів. — Ф. 28/2. Листування П. Демуцького — М. Комарова. — 69—73 арк.
4. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. — Ф. 1. — Оп. 36922. Листування з К. Стеценком.
5. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. — Ф. 1. — Оп. 42107—42108. Листування з М. Лисенком (1888, 1901).
6. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. — Ф. 28. — Оп. 1111. Як я читаю церковний обіход. — 1920.
7. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. — Ф. 50. — Оп. 502. curiculum vitae.

8. *Демуцький П.* Літургія / П. Демуцький. — Київ : 7-я Гостипографія, 1922. — 16 с.
9. *Демуцький П.* Перший десяток народніх український пісень з репертуара Охматівського хора П. Демуцького/ П. Демуцький. — Київ : Типо-литогр. и нотопечатня «И.И. Чоклов», 1917—1918. — 8 с.
10. *Демуцький П.* Другий десяток народніх український пісень з репертуара Охматівського хора П. Демуцького/ П. Демуцький. — Київ : Типо-литогр. и нотопечатня «И.И. Чоклов», 1917—1918. — 7 с.
11. *Демуцький П.* Лира й ийи мотивы / збыравъ в Кыйивщыни П. Демуцькый. — Київ : Гл. складъвъ кн. и магазинъ Леона Идзиковскаго (Нотопечатня и друкарня И.И. Чоклова), 1903. — 58 с.
12. *Засадна О.* Літургія Порфирія Демуцького (1922): стилістика в контексті ідеї загальнонародного співу в церкві / О. Засадна // Студії мистецтвознавчі. — 2013. — № 3—4. — С. 44—50.
13. *Зеленко Г.* З історії Охматівського хору П. Демуцького / Г. Зеленко // Народна творчість і етнографія. — 1978. — № 1. — С. 18—22.
14. *Медведик Ю.* Богогласник: источниковедческие вопросы истории исследования сборника и его песенных текстов / Ю. Медведик // Богогласник: внебогослужебные песнопения на праздники Господские, Богородичные и святых / ред.-сост. А.В. Романычева. — Москва : Издательский Совет РПЦ, 2002. — С. 166—173.
15. *Пархоменко Л.* Кирило Стеценко / Л. Пархоменко. — Київ : Музична Україна, 2009. — 390 с.
16. Перший Всеукраїнський Православний Церковний Собор УАПЦ, 14—30 жовтня 1921 р.: Документи і матеріали / НАН України ; Інститут укр. археології та джерелознавства ім. М.С. Грушевського ; упорядник Г. Михайличенко та ін. ; ред. П. Сохань та ін. — Київ, 1999. — 560 с.
17. *Пиж`янова Н.* Заснування Охматівського сільського хору Порфирія Демуцького / Н. Пиж'янова // Народознавчі зошити (серія мистецтвознавча). — Львів, 2014. — № 6. — С. 1581—1585.
18. *Стеценко К.*, священик. До реформи церковних співів / К. Стеценко // Слово. — 1918. — № 46. — 29 листопада. — С. 4.
19. Український кант XVII—XVIII століть / вступ, упоряд. і комент. Людмили Івченко. — Київ : Музична Україна, 1990. — 200 с.
20. *Юрченко М.* Духовна музика / М. Юрченко // Історія української музики : в 6 т. / М.М. Юрченко. — Київ : Наукова думка, 1992. — Т. IV. — 1917—1941. — С. 105—124.
21. *Даниленко І.* Співвідношення sacrum/profanum у «Варіації першої Давидової псальми» П. Куліша/ І. Даниленко. — Електронний ресурс. Режим доступу: http: http://lib.chdu.edu.ua/pdf/novitfilolog/20/17.pdf — Назва з екрану.
22. *Кордон М.* Одісея Бориса Тена (09.12.1897—12.03.1983) / М. Кордон. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://eprints.zu.edu.ua/4876/1/Kordon_2.pdf — Назва з екрану.
23. *Павленко І.* Українські народні духовні пісні (художні особливості та побутування) / І. Павленко. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://philology.knu.ua/files/library/folklore/34/44.pdf. — Назва з екрану.

Natalia Pyzhianova

SOME ASPECTS OF PORFYRIY DEMUTSKY'S BRASS MUSIC

The meaning of Porfyriy Demutsky's brass music in the development of hymn traditions in Ukrainian autocephalous Orthodox church has been investigated in the article. The author has analyzed archival documents, in which the development of brass music creation is observed. Porfyriy Demutsky's liturgic music has been analyzed. The chronological framework of the composition of «Liturgy» by Porfyriy Demutsky in Ukrainian language has been defined.

Keywords: Porfyriy Demutsky, Liturgy, Ukrainian Autocephalous Orthodox Church.

Наталия Пыжьянова

ОТДЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ ПОРФИРИЯ ДЕМУЦКОГО

Исследуется значение духовной музыки Порфирия Демуцкого в развитии традиций богослужебного песнопения в Украинской Автокефальной Православной Церкви. Автор детально проанализировала архивные источники, в которых прослеживается эволюция создания духовной музыки. В научный оборот введены рукописи духовной музыки П. Демуцкого. Определен период написания «Литургии» П. Демуцкого.

Ключевые слова: Порфирий Демуцкий, «Литургия», Украинская Автокефальная Православная Церковь.

Арсен КОЛОДКО

МАСОВЕ КІНО УКРАЇНИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Досліджується український кінематограф як самобутній жанр у сфері режисерського та акторського мистецтва. Показаний процес формування вітчизняної школи кіно в період Незалежності, порівнюється її діяльність з роботою режисерів попереднього радянського періоду в історії українського кіномистецтва. Розглядається внесок українських акторів театру і кіно, художників, сценаристів та режисерів у розвиток українського незалежного кіно 1991—2013 років.

Ключові слова: кіно, актор, незалежність, фільм, фестиваль.

Кіно є не тільки мистецтвом, а й засобом інформування і формування уявлень глядачів. Як вважає французький теоретик Жильбер Коан-Сеа, кіно виникло не у відповідь на потреби сучасної людини, а як результат іманентного розвитку комунікативної техніки.

Поява кіно, на думку Ж. Коан-Сеа, — це своєрідна революція в розвитку засобів масової комунікації, яка, долаючи на своєму шляху всі соціальні бар'єри, загрожує культурі знищенням, творячи в колективному плані хаос соціальних і культурних рівнів, а в плані індивідуальному — це фактор психологічних зрушень, сила впливу яких ще мало вивчена, але незаперечна [1, с. 20].

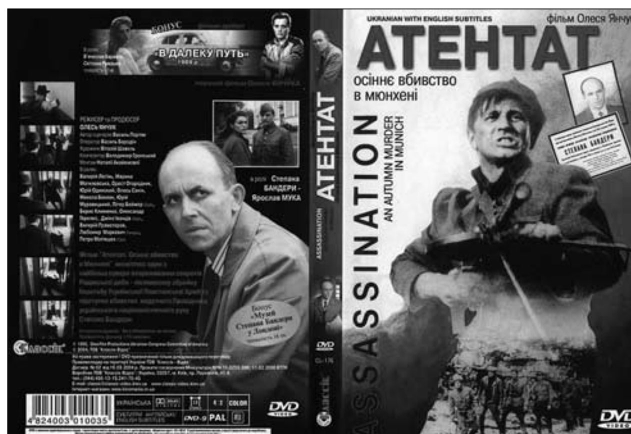
Розвиток ЗМІ стимулює технічна і соціокультурна ситуація. Кіно за умови свого повноцінного функціонування відіграє важливу роль для підтримання культури слова, зображення, спілкування. Самі кінематографісти широко застосовують гаму новітніх технічних засобів.

Талановитий режисер не буде потрапляти у залежність від створеного іншими митцями, а творчо використовуватиме вже існуючу основу, аби досягти більшої повноти впливу на глядацькі емоції [1, с. 21].

У масовому кіно давно триває дегуманізація. На світових екранах демонструється безпрецедентне одноманіття — насильство і секс — це продукт, який подають глядачам американські і російські кіностудії. Найбільш негативним фактом є те, що пересічний глядач готовий платити за це чималі гроші, аби задовольнити свої потреби у споживанні такого низько морального продукту. Ризик бути залежним від цього явища є у кожної людини, просто одні прагнуть споглядати високе кіно і насолоджуватися ним, розмірковуючи над сюжетом, постановкою, грою акторів, а інші — просто відпочивають, перед теле- чи кіноекраном, бездумно переглядаючи черговий бойовик чи треш-хоррор.

Для сучасного кінематографа, не залежно в якому жанрі буде творитися кінопродукт, є максимальне наближення до реальності, яке художник прагне осмислити і намагається втілити на екрані. Очевидною і незаперечною рисою вітчизняного та світового кіномистецтва другої половини XX ст. є його значно глибше, ніж у попередників, відтворення реальності. Для режисерів від початку 1960-х і до наших днів реальність є невичерпною і безмежною. В їхньому розумінні правда життя на екрані є головною

Іл. 1



Іл. 2

і визначальною, а ілюзія реальності на екрані мусить бути цілковитою [2, с. 15—16].

Переглядаючи зразки українського кіно 60—80-х рр. XX ст., привертає увагу той факт, що відносно невелика кількість вітчизняних кінострічок вражали своєю якістю та реалізмом, хоч були вони створені у тоталітарних умовах. «*Камінний хрест*» Леоніда Осики; «*Білий птах з чорною ознакою*» Юрія Іллєнка; «*Комісари*» Миколи Мащенка; «*Пропала Грамота*» Бориса Івченка; «*Вавилон XX*» Івана Миколайчука. Це неповний перелік списку видатних робіт, які дозволили зняти поодиноким талановитим кінематографістам, сильним духом і неугодним системі. Багато українських акторів творили історію Вітчизняного кіно. Це такі корифеї українського кінематографа, як: Ада Роговцева («*Приборкання вогню*», «*Салют, Маріє!*»); Костянтин Степанков («*Захар Беркут*»), Броніслав Брондуков («*Табір іде в небо*», «*Подарунок на іменини*»); Володимир Талашко («*Капітан Немо*», «*Люди та дельфіни*», «*У бій ідуть тільки старі*»); Леонід Биков («*Ати-бати йшли солдати*», «*В бій ідуть тільки старі*»); Богдан та Петро Бенюки («*Москаль-Чарівник*», «*Сватання на Гончарівці*», «*Голод-33*», «*Роксолана*»); Лариса Недін («*Страчені світанки*», «*Сьомий маршрут*»); Іван Миколайчук («*Білий Птах з чорною ознакою*», «*Тіні забутих предків*», «*Пропала грамота*», «*Вавилон XX*»); Іван Гаврилюк («*Анничка*», «*Кармелюк*», «*Гори димлять*») та інші [11, с. 8—96].

Ренесанс кінематографії України 1960—1980-х рр. характеризується постійним цензуруванням кінотворів та переслідуванням прогресивних режисерів радянським партійним керівництвом. Завершився ренесанс тривалим занепадом, елементи якого зустрічаються і в наші дні.

У 1990-х рр. в Україні продовжували свою роботу такі державні кіностудії: Національна кінематика України; Українська кіностудія анімаційних фільмів; Одеська кіностудія; Національна кіностудія ім. О.П. Довженка; Українська студія хронікально-документальних фільмів [10, с. 117].

Українське об'єднання кінематографістів під керівництвом Ю. Іллєнка поставило для себе головним завданням перевести українське кіно на комерційну основу. У нестабільні 1990-ті рр. кіностудії опиняються у дуже важкому становищі. Спрямування кінематографа на вільний ринок, неврегульоване законодавчо призвели до того, що Україна, в якій у 1975-му році створювалося 60 ігрових художніх та 500 неігрових картин, перетворилася на країну, де за підтримки держави та за її участі стали виробляти вдесятеро менше фільмів порівняно з попереднім періодом. Станом на 1995-й р. на екрани України було випущено лише шість повнометражних художніх стрічок, 13 випусків кіножурналів, 11 хронікально-документальних картин, а також п'ять анімаційних фільмів. В рамках науково-просвітницької програми міністерствами та відомствами України було замовлено та створено лише 44 зразки кінопродукції [10, с. 119].

Майстри вітчизняного кіно на початку 1990-х працюють переважно в жанрі драми та історичного сюжету, що перекликається з театральною грою на сцені. Це такі стрічки як «*Чутливий міліціонер*» — 1992 (реж. К. Муратова); «*Фучжоу*» — 1993 (реж. М. Іллєнко); «*Дах*»-1990 (реж. С. Буковський) та інші [10, с. 119].

А от сам український кінематограф досі не може подолати суттєвої жанрової проблеми — відсутності цілісного загальнонаціонального образу героя.

Щоб почати досліджувати проблему невизначеності з героєм «любимим усіма» в сучасному українському кіно, варто прослідкувати ті фактори, які розділяють державу на східних і західних українців. Ці моменти розбрату ділять навпіл не лише культурно-мистецьку сферу нашої країни, але й прості, на перший погляд, нюанси, як, наприклад, біґборди чи рекламні плакати з виступами популярних виконавців з Російської Федерації, написані російською мовою на вулицях Донецька, Запоріжжя, Маріуполя, Харкова тощо.

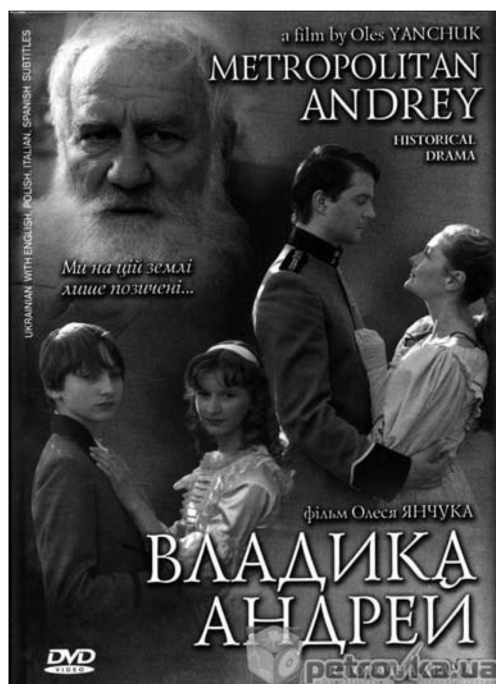
Якщо порівняти уподобання глядачів чи слухацької аудиторії Західних та Східних областей України, то смаки до одного і того ж культурного продукту будуть певною мірою відрізнятися. Для мешканця Тернополя, Львова, Івано-Франківська, Чернівців героєм фільму, гідним наслідування, буде вояк Загону Січових Стрільців, командир Української Повстанської Армії, національно-свідомий інтелігент, який бореться за чистоту мови, звичаїв, культури країни, в якій живе. Представникові східних регіонів нашої держави близьким за духом буде солдат Червоної армії, діяч комуністичної партії, людина, яка з гордістю вважає своєю батьківщиною Радянський Союз. Два полюси, два абсолютно протилежні світогляди, які підсвідомо ведуть один з одним непримириму боротьбу. Щорс і Бандера; Шухевич і Дзержинський, Коновалець і Жуков. Для одних хтось із цих постатей є борцем за волю народу, моральним авторитетом, для інших — терористом, убивцею і зрадником людських сподівань. Ці питання загострюються тоді, коли на екрани кінотеатрів та телебачення виходить чергова стрічка на тему історичного шляху української нації.

Виникає проблема, що в Українській державі досі немає цілісної історії власного кіно, написаної об'єктивними вітчизняними дослідниками. Помірно

Іл. 3

вдалими спробами скомбінувати історичний розвиток кінематографа в Україні була книга Б. Береста «Історія українського кіна» (видана науковим товариством ім. Т. Шевченка у Нью-Йорку 1962 р. українською мовою) та монографія французького науковця, дослідника історії кінематографа українського походження Любомира Госейка під назвою «Historie du cinema Ukrainien». Ця книга, на відміну від праці Б. Береста, не проходила цензурних урізань та поправок з боку тоталітарного радянського режиму, бо вийшла друком у 2001 р. — в часи Незалежності, а отже найоб'єктивніше оцінює ситуацію українського кіно за усі 99 років його існування [3, с. 5].

Любомир Госейко особливу увагу закцентовував на культових українських стрічках, які одразу після свого виходу у світ ставали класикою. Класикою періоду Незалежності — фільмом, що розбудив український народ від 70-літнього совітського гіпнозу, стала картина режисера Олеся Янчука «Голод-33». Це розповідь про трагічні сторінки української історії, а саме українського селянства у 30-х рр. XX ст. — в час жорстокої колективізації, запровадженої правлінням СРСР. Режисер докладно вивчав свідчення очевидців цього геноциду, окремі зразки архівних документів, до яких ще на період 1989—1990-го р. доступу майже не було. Поспілкуватися з одним із організаторів штучного голоду



Іл. 4

в Україні — Лазарем Кагановичем Олесеві Янчуку не вдалося. Каганович помер у 1991 р., так і не розкривши світові подробиць проекту цього нелюдського експерименту [3; с. 385].

Фільм «*Голод-33*» (іл. 1) — це трагічна історія українського села. Сюжет стрічки — життя окремо взятої родини, що опинилася віч-на-віч із результатом радянської каральної системи — голодомором. Кінострічку було профінансовано на основі благодійних пожертв та позики в обсязі мільйона карбованців, наданої «Лісбанком» міста Ужгорода.

Творча спадщина режисера О. Янчука налічує такі фільми, як: «*Атентат. Осіннє вбивство у Мюнхені*», 1995 р. (життєвий і бойовий шлях провідника українського визвольного руху Степана Бандери) (іл. 2) та «*Нескорений*», 2000 р. (історія командира ОУН Романа Шухевича) (іл. 3) [3, с. 390].

Перелік картин, які розкривають і висвітлюють глядачам увесь жах тоталітарних режимів в історії XX ст., можна доповнити такими стрічками, як: «*Танго смерті*» Олександра Муратова; «*Подарунок на іменини*» Леоніда Осики; «*Ізгой*» Володимира Савельєва (про трагедію Бабиного Яру); «*Останній бункер*» Вадима Іллєнка; «*Вишневі ночі*» Аркадія Микульського та іншими.

Науково аналізувати українське кіно в усій його повноті і колористиці є вкрай важко. Щоб правильно осмислити кінотвір хоча б на 50%, потрібно затримати образи, які хтось колись вправив у рух, треба мову кіно перевести на мову слів, слід окремо розглядати елементи, поєднання яких у кінокартині створює значення в цілісності.

У кінематографі, як і в інших видах мистецтва, діє правило: «Важливо не про що, а як». Фільм, як і театр, має тримати глядача в напрузі, утримувати його увагу від початку і до кінця.

В останні роки виникає чимало суперечок і дискусій стосовно подачі українського кіно глядачеві. Манера та технологія, в яких відзняті українські фільми у 1990-х рр., значно програють перед європейськими картинами аналогічного часу [12, с. 27].

Вже такі згадувані фільми як «*Фучжоу*», «*Вишневі ночі*», «*Атентат. Осіннє вбивство у Мюнхені*» за своїм технологічним вирішенням майже не відрізняються від українського радянського кіно 1970-х, серед якого можна згадати такі твори як: «*Білий птах з чорною ознакою*» 1970 (реж. Юрій Іллєнко) чи «*Пропала Грамота*» 1972 (реж. Борис Івченко). Художнє вирішення подальших кінокартин вітчизняних режисерів у стилі поетичного кіно 1970—1980-х рр. міцно вкоренилося в українському кінематографі. Як приклад, стрічка «*Владика Андрей*» (іл. 4) Олеся Янчука, знята у 2008 р., виглядає ідентичною за технікою зйомок до фільмів українських режисерів радянського часу.

Такі стрічки як «*Молитва за гетьмана Мазепу*» (іл. 5) (1999 р., режисер Юрій Іллєнко) чи «*Мамай*» (іл. 6) (2002 реж. Олесь Санін) є не зовсім зрозумілими для широкої публіки, адже не кожен може сприймати двогодинну філософську притчу («Мамай») на екрані чи споглядати елементи театрального епатажу і виклику, присутні, переважно, у виставах відомого українського режисера-постановника Романа Віктюка («Молитва за гетьмана Мазепу»).

Інша річ — це створення українського широковідомого для масового глядача блокбастера. А таке кіно потребує серйозної фінансової підтримки з боку не лише України, але й ряду інших країн, які зацікавлені у просуванні на території нашої держави нового українського кіно [12, с. 28].

Слово «блокбастер» вживається стосовно як дуже дорогого, так і дуже прибуткового фільму, з залученням найпопулярніших зірок в головних ролях. На За-

ході мова йде про картини із бюджетом у 100 мільйонів доларів або такими самими касовими зборами.

1975-го р. у США режисер Стівен Спілберг випустив фільм «*Щелепи*», який набув шаленої популярності у світі і був названий «супер-блокбастер». «Щелепи» зібрали у світі 470 мільйонів доларів і очолили список найприбутковіших фільмів в історії.

1977-го р. Джордж Лукас представив на кіноекранах США та Європи стрічку «*Зоряні війни*», зібравши у світі біля 800 мільйонів доларів, майже вдвічі більше.

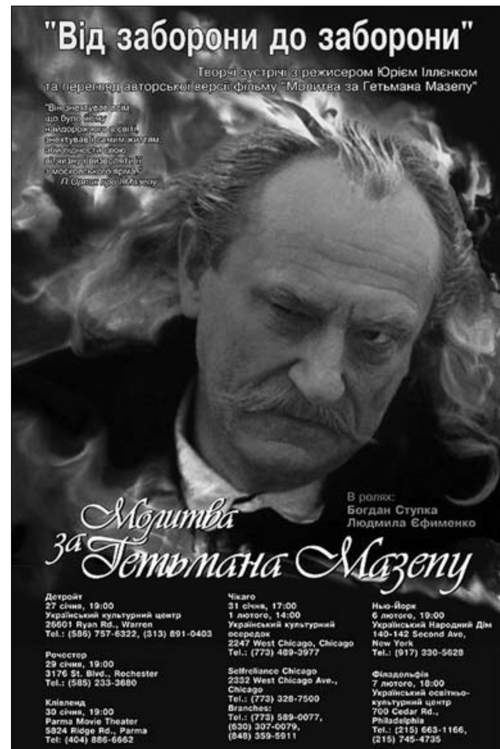
Синонімами слова «блокбастер» у музиці є слово «хіт», а в літературі — «бестселлер» [9, с. 43].

На сьогодні на світових кіностудіях знімається велика кількість блокбастерів. Це фільми, переважно зняті у жанрах фентезі, історичної драми, бойовика, трилера тощо.

Щоб зрозуміти, чи можливо в Україні зняти «український блокбастер», потрібно врахувати деякі моменти. Якщо знімати багатобюджетне кіно з метою заробити багато коштів, то український ринок для такої цілі не підходить, бо є дуже малим, і, працюючи тут, серйозних прибутків не отримаєш. Потрібно укласти договір з зарубіжними партнерами та кіностудіями. Проте немає впевненості, чи виграє Україна в плані культурного збагачення від того, чи навпаки, залишиться в програші.

Співпраця українських режисерів проходить, переважно, з найближчими країнами-сусідами Польщею та Російською Федерацією. Також до творчого союзу долучаються Франція та Італія; рідше Німеччина, Великобританія, Швеція та США. Якщо це будуть російські партнери, то український фільм не буде українським, бо мусить бути російською мовою і з російськими акторами. При виході на міжнародний ринок виникають інші, більші проблеми [7, с. 45].

Фільми, відзняті разом з польськими чи російськими режисерами, наприклад на історичну тематику, часто ставлять українців через певні суперечливі сторінки в історії у вкрай незручне становище. Так, історичний фільм-драма польського режисера Єжи Гофмана «*Вогнем і мечем*» (польськ. Ogniem i mieczem), знятий у 1999 р., показує українське козацтво на фоні армії Речі Посполитої як розрізнені банди грабіжників, хамів і дикунів. Цікавий факт, що у фільмі роль українського гетьмана Богдана Зиновія Хмельницького виконав український актор театру і кіно Богдан Ступка, а у самій стрічці було чимало вітчизняних артистів. Неприємною ситуацією було те, що Міністерство культури України допустило таке кіно на вітчизняні телеканали без жодних цензурних урізань. А президент України Леонід Кучма визнав цю стрічку як великий прорив в українському кінематографі.



Іл. 5

Інша подібна ситуація склалася з фільмами «*Ми з майбутнього-2*» 2010 р. (реж. Олег Погодін) та «*Матч*» 2012 (реж. Андрій Малюков). Ці стрічки відзняті російськими режисерами, і висвітлюють тематику Другої світової війни. Українців, а саме бійців УПА, чи просто україномовних громадян, що прагнуть незалежності для своєї країни, за задумом режисерів, а, більше, за вказівкою Кремлівської владної верхівки, зображали як жорстоких садистів, ревних служителів Гітлерівської Німеччини, які убивають усіх тих, хто не є українцем за національною приналежністю.

Варто лише згадати окремі епізоди з розстрілом полонених у ямі бійцями УПА у «Ми з майбутнього-2», чи погром єврейської синагоги у Києві українськими мародерами у «Матчі». Вражає, що такі українські актори як Остап Ступка, Микита Тезін, Олексій Вертинський та інші не відмовляються брати участь у тих проектах, хоча б з етичних міркувань.

Іл. 6

Характерним для українського народу було б зняття кінострічок на тему, наприклад, «Лісової пісні» Лесі Українки, з використанням гарної графіки та залученням відомих молодих українських акторів. Це б зацікавило як українського глядача, так і закордонного. Характерною для України в кінематографі є і тема козацтва. Така тематика могла б бути вигідним брендом для України, як індіанці та ковбої для Америки, вікінги для Європи, самураї для Японії. Козаки є дуже колоритні, харизматичні та візуально впізнавані. Їх спосіб життя є цікавим саме для кіно [7, с. 46].

Ще одна тема з найтрагічніших періодів в історії українського народу, яку хотілося б відтворити на екрані, — боротьба вояків Української Народної Республіки з більшовицьким режимом. Ці події має на меті екранізувати у формі українського блокбастера український письменник Василь Шкляр. В 2010 р. письменник озвучив ідею екранізувати його роман-бестселлер «*Залишенець. Чорний ворон*». На його зйомки потрібно 20 мільйонів гривень. На цю пропозицію погодилось громадське об'єднання «Холодноярська ініціатива», а режисером погодився бути Єжи Гофман, з яким хотів би співпрацювати сам автор. Зараз цей проект знаходиться в стані обговорення та розробки.

Багато проектів, які у 2000-х рр. були багатообіцяючими, насправді ставали відверто провальними після перших сеансів перегляду. На основі американських фільмів жахів «Крик», та «Я знаю, що ви зробили минулого літа» київський режисер Любомир Кобильчук у 2006 р. знімає молодіжний трилер «*Штольня*» (іл. 7) — про небезпечні пригоди студентів-археологів під час проходження літньої практики у закинутому бункері. Касові збори стрічки ледь перевершують 120 тисяч доларів (враховуючи продаж копій фільму на відеоносіях в мережах відеосалонів та музичних магазинів на території України та Російської Федерації).

Інший не зовсім вдалий проект режисера Олександра Кірієнка «*Помаранчеве Небо*» знятий у 2006-му, створений на реальних подіях Помаранчевої революції. Це історія кохання двох молодих людей на фоні мирної боротьби українського народу проти фальсифікації результатів президентських виборів у 2004 році. Фільм був популярним тільки завдяки революційній романтиці, якою жила Україна ще приблизно 2—3 роки після подій Майдану. На даний момент стрічка втратила свою популярність.

У 2008 р. режисер та сценарист Михайло Іллєнко починає роботу над створенням нового українського блокбастера «*Той, хто пройшов крізь вогонь*» (іл. 8). На фільм у процесі всієї роботи над ним витрачено понад 16 мільйонів гривень. В основу сюжету картини покладено реальну історію з життя старшого лейтенанта, командира авіаційного полку Івана Даценка. В роки Другої світової війни він брав участь у боротьбі з фашизмом. Потрапивши до німецького полону, йому вдалося втекти і емігрувати до Канади, де він стає вождем тамтешнього індіанського племені ірокезів. Це єдиний відомий у світі факт, коли вождем індіанців став українець. За часи свого правління Іван Даценко навчав народ свого племені української мови, звичаїв та традицій. Фільм озвучено українською, російською, англійською та татарською мовами.

Стрічка отримала багато схвальних відгуків у пресі та мас-медіа, була удостоєна Гран-прі III Київського міжнародного кінофестивалю (2011 р.). В подальшому була пропозиція з боку представників Українського Оскарівського Комітету номінувати фільм «Той, хто пройшов крізь вогонь» на премію «Оскар» у номінації «Найкращий фільм іноземною мовою».

Станом на 2000-ні роки українське кіно помалу почало привертати до себе серйозний інтерес європейців. З 2007 р. стає цілком реально просувати вітчизняне кіно у світі [4, с. 226]. Як приклад творчого союзу України з європейськими партнерами з Нідерландів та Німеччини, фільм українського режисера Сергія Лозниці відзнятий у жанрі «роад-муві» (дорожне кіно) «*Щастя моє*». Ця стрічка здобула ряд нагород на європейських кінофестивалях та режисерських симпозіумах.

Ніхто на сьогодні не може конкурувати з Голлівудом. В Європі французи зайняли досить потужну позицію — вони продають своє кіно. Польща лише незначну частину своїх картин реалізує за кордон, переважно створює для свого глядача [4, с. 227].

У європейців поширена практика продажу кінопродукту на телеканали: це один із шляхів доходу. Цю практику використовує і Росія. Вона просуває свій інформпродукт переважно у країни СНГ.

Велику роль у розвитку та промоції сучасного молодого українського кіно відіграє Компанія «Артхаус Трафік». «Артхаус Трафік» переконує широку громадськість, фахівців і потенційних інвесторів не боятися вкладати кошти у розвиток української кіноіндустрії [6, с. 46—47].

Визначною подією в українському кінематографі 2013 р. стала поява на кіноекранах стрічки українсько-французького тандему режисерів Олени Фетісової та Сержа Авадікяна «*Параджанов*». Цей фільм представлятиме у США за рішенням Українського Оскарівського комітету Україну в номінації «Фільм на іноземній мові». Ця кінострічка отримала шість голосів з 10-ти від членів Українського Оскарівського комітету. Два інші фільми, що також були представлені на номінацію, а саме стрічка «*Вічне повернення*» (2012) — історія про зустріч давніх друзів від режисера Кіри Муратової, та «*Хайтарма*» (2013) (іл. 9) — про депортацію кримських татар радянським режимом режисера Ахтема Сейтаблаєва — отримали по два голоси.

Фільм «Параджанов», що створений в жанрі біографічної драми, є повнометражним доробком кінематографістів України, Франції, Грузії, та Вірменії. Картину підтримали Державне агентство України з питань кіно, Грузинський та Вірменський Національні кіноцентри та ARTE FRANCE. Стрічка відтворює реальні події з життя талановитого вірменсько-

Іл. 7

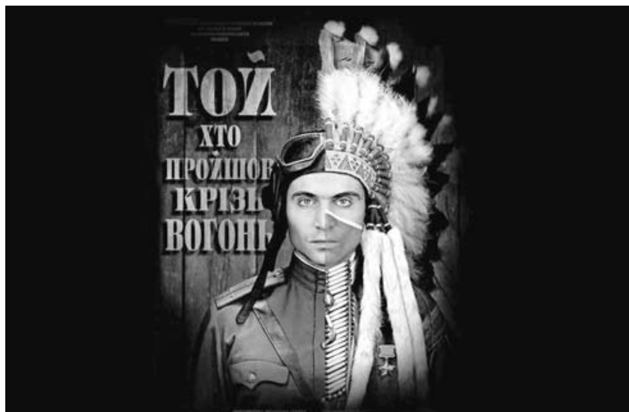
українського кінорежисера Сергія Параджанова, чиї фільми відомі в усьому світі. Його талант можна поставити на один рівень з японським майстром історичного жанру та кінопритчі *Акіро Куросавою*, американським генієм психоделік-сінема *Девідом Лінчем*, польським творцем інтелектуального кіно *Кшиштофом Занussі*. Через ідейне протистояння до радянського тоталітарного режиму, через сфабриковане владою звинувачення Сергій Параджанов опиняється у в'язниці. Роки ув'язнення, заборона займатися улюбленою справою в кіно не зламали митця, не згасили його патріотичного духу, любові до України.

У липні 2013 р. у Карлових Варах (Республіка Чехія) відбувся фестиваль сучасного європейського кіно. Фільм «Параджанов» представляв Україну в основній міжнародній конкурсній програмі.

Наприкінці літа 2013 р. відбулася прем'єра цього фільму на Одеському міжнародному кінофестивалі. Він був визнаний найкращим українським повнометражним фільмом і отримав нагороду «Золотий Дюк».

26 вересня 2013 р. фільм «Параджанов» вийшов у вітчизняний прокат і своїм успіхом подав іншим українським режисерам яскравий приклад створення справді якісного українського ігрового кіно [14].

З 2014 р. на фоні драматичних подій в Україні, пов'язаних з анексією Кримського півострова та вій-



Іл. 8

Іл. 9

Іл. 10

ським вторгненням армії Російської Федерації на Східні території нашої країни, в українському кінематографі виникла ідея створення збірного образу героя нації, який зміг би викликати симпатію і зацікавлення у глядачів з різними поглядами на життя. Суспільство, як вже раніше нами зазначалося, довгий час було розшароване на східних і західних українців, існувала мовна проблема тощо. Збірний образ сучасного україномовного героя у вітчизняному кіно до подій Революції Гідності Євромайдану (2013—2014 рр.) та боротьби українців проти російської армії на Донбасі вважався для вітчизняних режисерів складною темою.

У квітні 2014 р. командою українського режисера та сценариста Олексія Шапарєва було розпочато роботу над першим військово-патріотичним серіалом під назвою «Гвардія» (іл. 10). Тематика проекту — висвітлення початку військових подій на Сході України у зоні АТО. Основний бюджет на виробництво «Гвардії» виділив телеканал «2+2». Допомагали при створенні фільму продюсери з компанії «Президент фільм Україна», які запропонували створити 12 серій цього проекту. У головних ролях стрічки брали участь артисти: Олексій Горбунов, Вано Янтбелідзе, Ахтем Сеітаблаев, Дмитро Тубольцев, Богдан Юсипчук, Дмитро Ступка, Анна Топчій, Денис Мартинов, Денис Гранчак, Вікторія Токманенко, Костянтин Шафоренко, Римма Зюбіна [13]. Для українського телебачення серіал «Гвардія» став одним з перших проектів початку XXI ст., що присвячений патріотизму, мужності та любові до України та її народу.

При висвітленні цієї теми ми досліджували і описували історію розвитку та функціонування кіномистецтва в Україні. Показали історичний шлях українського кіно, режисерську та акторську школи, провели порівняльний аналіз технічної бази кіновиробництва періоду СРСР та часів Незалежності нашої держави. Ключовою проблемою у публікації поставало питання недофінансування вітчизняної кіноіндустрії з боку владних структур та створення власного українського кіно для масової аудиторії без ідеологічних урізань та піддиктовок інших країн, зокрема Росії. Розглянули найбільш відомі українські кінострічки, які принесли світову славу своїм творцям та державі. Наводили приклади масового фінансово успішного кіно зарубіжних країн, що є доброю основою для подальшого повноцінного розвитку масового кіно в Україні.

1. *Брюховецька Л.І.* Кіномистецтво: навчальний посібник для студентів ВНЗ / Лариса Брюховецька. — Київ : Логос, 2011. — С. 20—21.
2. *Брюховецька Л.І.* Світова кінокласика: збірник статей / упоряд. Л. Брюховецька. — Київ : Задруга, 2007. — С. 15—16 : іл.
3. *Госейко Л.* Історія Українського кінематографа 1896—1995 / Л. Госейко ; пер. із франц. — Київ : KINO-КОЛО, 2005. — 464 с. : іл.
4. *Зубавіна І.Б.* Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І.Б. Зубавіна ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — Київ : ФЕНІКС, 2007. — С. 226—227 : іл.

5. *Кісь Р.* Нас порятує ново-український великий урбанізм / Р. Кісь // Країна. — № 24 (177). — 2013. — 20 червня. — С. 4—6.
6. *Куприна Ю.* Свой среди своих / Ю. Куприна // Культура-кино ; Фокус № 27 (339). — 2013. — 5 июля. — С. 46—47.
7. *Лалл Джеймс.* Мас-медіа, комунікація, культура: глобальний підхід / Лалл Джеймс ; пер з англ. — Київ : К.І.С., 2002. — С. 45—46.
8. *Наливайко С.* «Розпочинайте деколонізацію України із деколонізації Верховної ради» / С. Наливайко // Країна. — № 24 (177). — 2013. — 20 червня. — С. 6—7.
9. *Підгора-Гвяздовський Я.* Що таке блокбастер? Блокбастерко де ти? / Я. Підгора-Гвяздовський // Блокбастерко у пошуках національної кіно ідеї ; Журнал ШО (смотреть — слушать — читать). — № 7—8 (69—70). — 2011. — Июль-август. — С. 43.
10. *Приходько А.С.* Історія українського кінематографа ХХ століття: навчальний посібник / А.С. Приходько. — Київ : Педагогічна думка, 2012. — С. 117—119.
11. *Рудаков М.* Автографи майстрів / М. Рудаков. — Київ : Міжнародний доброчинний фонд «Українська хата», 2005. — С. 8—96 : іл.
12. *Шелупахіна К.М.* Історія світового та вітчизняного кіно та телемистецтва: навчально-методичний посібник для студентів І—ІІ курсів заочного відділення Інституту культури та мистецтв : спец. 6.020200 «Кінотелемистецтво» / К.М. Шелупахіна ; Луганський національний університет імені Тараса Шевченка. — Луганськ : вид-во ДЗ ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2011. — С. 27—28.
13. В Україні знімають патріотичний серіал про Нацгвардію // Корреспондент.net, 4 грудня 2014, 17:51. — http://ua.korrespondent.net/ukraine/3451886-v-ukraini-znimauit-patriotychnyi-serial-pro-natshvardiui.
14. Фільм «Параджанов» побореться за «Оскар» від України // www.Kino-teatr.ua. 13.09.2013.

Arsen Kolodko

THE MASS UKRAINIAN MOVIES OF INDEPENDENCE PERIOD

Ukrainian cinema as an unique feature in the director and the actor's art is investigated in the paper. The formation of the national school cinema during Independence and the comparative parallels with the work of Soviet filmmakers of the previous period in the history of Ukrainian cinema are shown. The contribution of Ukrainian theater and cinema actors, artists, writers, and directors into the development of Ukrainian Independent Film 1991—2013 years is reviewed.

Keywords: movie, actor, independence, film, festival.

Арсен Колодко

МАССОВОЕ КИНО УКРАИНЫ ПЕРИОДА НЕЗАВИСИМОСТИ

Исследован украинский кинематограф, как самобытный жанр в сфере режиссерского и актерского искусства. Показан процесс формирования отечественной школы кино в период Независимости, и сравнения ее деятельности с работой режиссеров предыдущего советского периода в истории украинского киноискусства. Рассмотрен вклад украинских актеров театра и кино, художников, сценаристов, и режиссеров в развитие украинского независимого кино 1991—2013 годов.

Ключевые слова: кино, актер, независимость, фильм, фестиваль.

Факти, дослідження, пошук

Василь СОКІЛ

ВАЖЛИВІ ДОКУМЕНТИ З БІОГРАФІСТИКИ ВОЛОДИМИРА ОХРИМОВИЧА

Пропонуються два документи з життя і діяльності В. Охримовича, які стосуються раннього періоду. Один з них — автобіографія — підготовлена для І. Левицького, який мав намір опублікувати багатотомний словник «Прикарпатська Русь в XIX віці в біографіях...» (вийшли випуски на А—Б). Досі життєпис В. Охримовича не був опублікований в повному обсязі, хоча містить цінну інформацію про його родину, навчання, наукові розвідки. Другий документ — спогади з 1889 р. про перебування у Карпатах в Сенечолі (в домі батьків) студентів з Києва — Б. Кістяківського, А. Маршинського та ще галичан О. Колесси, Ю. Бачинського, Г. Величка. Ледь не фатальною виявилася їхня мандрівка по «скільських» та «угро-руських» горах.

Ключові слова: автобіографія, родина, навчання, наукова література, спомин, мандрівка, «карний закон».

МОЯ АВТОБІОГРАФІЯ

I. Я родив ся **дня 27 мая 1870 р.** в селі **Велдіжи в повіті Долинськім.** Отець мій от. Юліян Охримович, єсть сином звісного Іосифа Охримовича. Від 1872 р. єсть парохом в селі Сенечолі, положенім в горах на Угорській граници в повіті Долинськім. Перед тим був адміністратором в гірських селах Сопіт і Урич, в повіті Стрийськім. Єсть се чоловік отвертого характеру, дуже горячий Русин і як на сільського священника, досить очитаний.

Мати моя — **Марія,** дочка бл. п. отця Іосифа **Коблянського**, бувшого сотрудника в Надвірній, і Юстини з Колянковских. Єсть се женьщина надзвичайно добра і роботяща і ідеальна матір. Рід мій наскрізь попівский: отець, діди і прадіди мої так в мужескій, як і в женьскій лінії були священниками.

Я є найстарший син у своїх родичів. Маю еще три сестри і пять братів. Троє з моеі рідні померло малими дітьми.

[Арк. 17]. Найстарша сестра Ольга віддана за от. Михайлом Реваковичем, парохом в Волосянці. Відтак слідують після старшини сестра Богуслава, братя Богдан, Любомир, Ростислав, сестра Галя і братя Остап і Юліян.

II. З малку був я слабовитий і анемічний. Родичі дуже любили мене і пестили. До девятого року житя був я дома. Перших початків шкільноі науки уділяла мені моя тета, **Леонтина Качалова**, котра много літ була при моіх родичах. З дитячих літ моіх нагадую собі бабу **Парацю Проданку**, вдову по герою повісти Ник. Устіяновича «Месть Верховинця» — родом з Рожанки. Она була моєю нянькою росказувала мені множество казок.

III. В році шкільнім 1879/1880 ходив я до IV кляси нормальноі в Калуши. Учителем моім був звістний педагог **Іван Угомадка**, директор тоі школи. У него я і мешкав.

[Арк. 18]. IV. Студіі гімназіяльні укінчив я в Стрию в рр. 1881—1888. В висшій гімназіі був я першим відмечним учеником. Матуру теж зробив з відмечієм.

Учителями моіми були між інчими: Кость Горбаль (від язика польского і руского), от. Юліян Средусевич (Катехит) і Стефан Дубравский. Найбільше завдячую **Костеви Горбалеви**, котрий виробив в мені критичний і фільозофічний спосіб мисленя, **а також інтерес для рускоі справи**. З поміж моіх товаришів гімназіяльних годить ся згадати: **Дра Олександра**

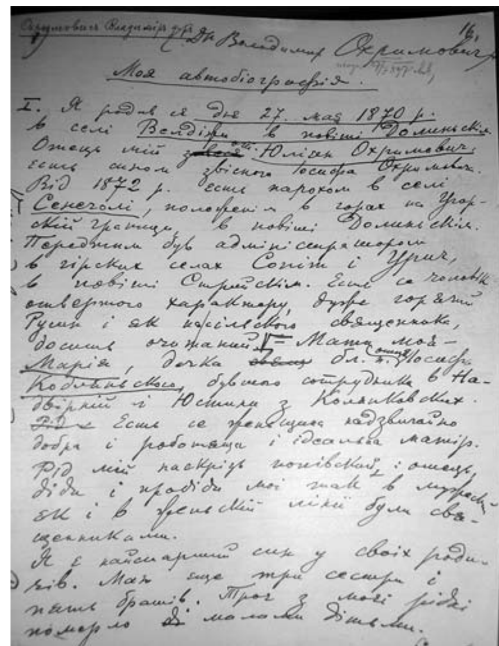
Колессу, — і небіщика **Теодата Бачиньского**. Той в часі студій правничих помер на сухоти. Він був душею **тайного кружка** руских гімназіястів в Стрию. Той кружок займав ся головно ширеням руских книжок між учениками, розбуджуваням руского *[арк 19]* духа, і устроюваням вечерниць в честь Шевченка і инчих славних мужів руских. Таких вечерниць не вільно було єще тогди устроювати публічно.

Учителі знали о нашім кружку і дивили ся через пальці, удаючи, що нічого не знають. Стрийський кружок гімназіяльний стояв в контакті з таким же кружком у Львові і з инчими кружками по провінції. Переписувалисьмо ся з Драгомановим і Франком.

Вже в гімназії любив я много читати. Моя приватна лектура мала двоякий напрям: з одноі сторони старав ся я виробити собі загальний світогляд філозофічний і для того читаві я книжки змісту фільозофічного і природничого. Взагалі науки природничо-математичні були моіми улюбленими предметами *[арк. 20]* шкільними. Вже в нисшій гімназії присвоів я собі матеріялістичний світогляд і був прихильником Дарвіновоі теоріі еволюційноі — а на пункті религіі ставав чимраз вільнодумнійший. Через цілий час гімназіяльних студія вели ся в моій души дуже завзята і прикра борба між чувствами религійними V а вільнодумними думками, бо я всею силою души стремів до того, щоби собі виробити одноцільний світогляд. Результат такий, що побіч гордого, наскрізь атеїстичного, вільнодумного мозку маю покірне, религійне серце.

Кромі лектури змісту філозофічно-природничого читав я *[арк. 21]* все, що відносило ся до рускоі історіі і літератури і взагалі до рускоі справи — і читав не лише всьо, що єсть ліпше в малорускій літературі, але читав також і драннє. Читав старі річники «Вечерниць», «Мети», «Основи», «Правди», «Друга», «Галичанина» (додаток до «Слова»), «Зорі», «Кієвскоі Старини» — читав много галицких і українских творів. В висшій гімназіі був я здеклярованим украінофілом.

Вже від малку був я дуже горячим Русином. Памятаю, вже в I клясі гімназієльній, коли Катихит викладав о єдиноспасаємости Католицкоі церкви, я встав і сказав: «То не може бути, щоби всі православні мусіли іти до пекла, бо на такий спосіб *[арк. 22]* і Шевченко і Хмельницкий були би в пеклі — а то проці на жаден спосіб не може бути, щоби такі люде були в пеклі».


Др. Володимир Охримович
Моя автобіографія.
І. Я родив ся дня 27. мая 1870 р. в селі Велдіжи в повіті Долинскім. Отець мій о. Юліан Охримович есть сином звісного Йосифа Охримовича. Від 1872 р. есть пароком в селі Сенечолі, положенім в горах на угорскій границі, в повіті Долиньскім.

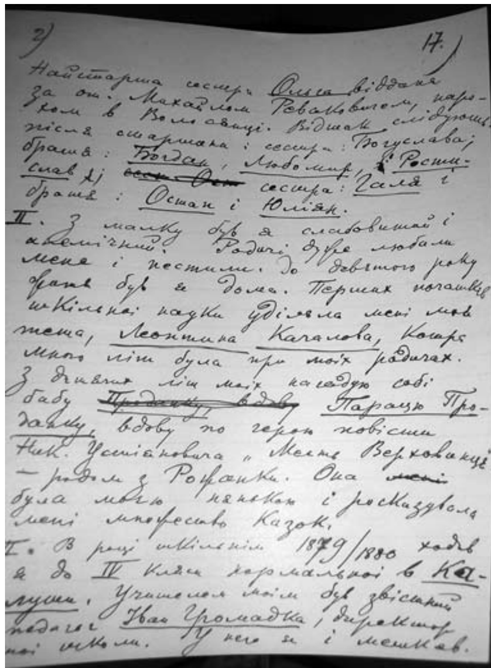
Політикою став я інтересувати ся доперва в висшій гімназіі. Яко матурист, був я вже соціялістом, хотяй єще добре не розумів, в чім лежить суть соціялізму.

V. По матурі записав ся я на виділ філозофічний. Зробив я се в части для того, що мав єм нахил до педагогіі, а в части для того, що на виділі філозофічнім міг єм посвятити ся науковій роботі. Під впливом Костя Горбаля, котрий розбудив *[арк. 23]* в мені інтерес до порівнуючоі лінгвістики, записав ся я на группу філологічну, хотяй до класичноі філологіі я не мав найменшого потягу. На філозофіі ходив я на виклади проф. Дра Омеляна Огоновского і Дра Антона Каліни, котрого виклади славяньскоі лінгвістики дуже мене займали. І я цілий рік студіював пильно порівнуючу лінгвістику і славяньскі язики. А особливо працював над теорією малорусского акценту.

Однак за участь в вічу академічнім, котре відбуло ся в марті 1889 р. а котрого резолюціі звернені були против міністрови Gaufsch-ови і сенатови Університету Львівского — дістав я нагану *[арк. 24]* від сенату універс. — і що гірше, стратив стіпендію, котру побирав від 6. кляси гімназіяльноі. Сей факт спонукав мене переписати ся на виділ правничий, так що на фільозофіі був я лише рік. В році 1893 скінчив я студіі правничі.

VI. Будучи на Університеті належав я до Товариства «Академічне Брацтво». Тут скористав я подвійно: знайшов добрі книжки і добрих товаришів.

Найбільше читав я книжки російскі. Добролюбов, Достоєвский, *[арк. 25]* Тургенєв і Салтиков-


2) 17.)
Найстарша сестра Ольга віддана
за о. Михайлом Ревакевичем, паро-
хом в Волосянці. Відтак слідуючі
після старшина і сестра: Богуслава;
брата: Богдан, Любомир, і Ростис-
слав й; ~~сестра Ол~~ сестра: Галя і
брата: Остап і Юліян.
II. З малку був я слабовитий і
анемічний. Родичі дуже любили
мене і пестили. До девятого року
життя був я дома. Перших початків
шкільної науки уділяла мені моя
тета, Леонтина Качалова, котра
много літ була при моїх родичах.
З дитячих літ моїх нагадую собі
бабу ~~Продавицю, вдову~~ Парасцю Про-
давицю, вдову по героя новісти
Ник. Устіяновича „Месть Верховинця"
— родом з Рожанки. Она ~~мені~~
була моєю нянькою і росказувала
мені множество казок.
III. В році шкільнім 1879/1880 ходив
я до IV кляси нормальної в Ка-
луши. Учителем моїм був звісний
педагог Іван Громадка, директор
... школи. У него я і мешкав.

Щедрін були моіми улюбленими авторами, а «Русская Мисль» моім улюбленим журналом.

Кромі того читав я много книжок наукових по історіі культури і етнографіі (Тайльор, Морган, Боклей, Бокль, Дренер), по фільозофіі (Тен, Спенсер, Вундт), по економіі (Маркс, Енгельс, Зібер, Родбертус, Ляфарг, Кавцкий) і по статистиці. Письма Франка і Драгоманова мали на мене значний вплив. Найліпшими і найблисшими моіми приятелями були: Никола Гапкевич, Др Євгеній Левіцкий (они також були рік на фільозофіі, а відтак переписали ся на права).

[Арк. 26] Вячеслав Будзиновский — а також Юліян Бачиньский, Др Гриць Величко, др. Олександр Колесса, Лев Лопатиньский, Др Євген Вацик, братя Рожаньскі і инчі. Особливо першим трем моім товаришам завдячую дуже много. Між нами ішла дуже жива виміна гадок дотично всіх питань біжучих і прінціпіельних. Ми живо інтересувалися суспільним і політичним житям нашоі Руси і стреміли до того, щоби стати независимими людьми і брати живу участь а публичнім житю. В «Академічнім Брацтві» був тоги дуже оживлений рух *[арк. 27]* політичний і науковий. Відчити, діскуссіі і наради відбували ся дуже часто. В товаристві переважав напрям скрайно-радикальний. Молодіж «Акад. Брацтва» належала до партіі радикальної і стояла в живій опозиціі до старших Русинів Львівських — особливо ж сильно протестувала против «новоі ери» Романчука. В р. 1891 був я головою «Академічного Брацтва». При кінци мого головеньства антагонізм між радикалами і народовцями так загострив ся, що ті послідні, будучи в менчости, виступили *[арк. 28]* з Товариства «Академічне Брацтво» і основали окреме товариство **«Ватра».**

VII. Рівночасно брав я живу участь в руху радикальнім. Я і моі товариші належалисьмо до основателів радикальноі партіі. Я брав участь в двох перших зїіздах радикальноі паріі і працював над уложенєм радикальноі програми. Також дописував я до часописів **«Народ», «Громадский Голос» і «Радикал».** Стояв в тісних зносинах з Франком і Павликом *[арк. 29]* з старшими Русинами у Львові. Так народовцями, як і твердими не зносив ся я зовсім і они не мали на мене ніякого впливу.

VIII. Підчас студій університецких виїіздив я завсігди на свята і феріі до родичів до Сенечола, звідки в товаристві приятелів-академиків робив прогулки в Скільскі гори і на Угорску Русь.

Товаришами моіх прогульок були між инчими: Др Колесса, Др Величко, Др Євгеній Левицкий, Юл. Бачиньский, Микола Гапкевич, Лев Лопатиньский, а також кілька академіків українців, між инчими Богдан Олександрович Кистяковский. V Підчас тих прогульок інтересували мене як природа, так і любе. На феріях любив я також збирати етнографічні мтеріяли.

По скінченю прав був я цілий рік в дома у родичів, приготовляючи молодших братів до кляс гімназіяльних, а себе до іспитів правничих.

V Через знакомство з тим послідним був я замішаний в **звісний процес Дегенів і Товар. в р. 1889** *[Арк. 30]*. IX. Поробивши іспити правничі вступив я в р. 1895 в маю на практику адвокацку до адвоката Дра Євгенія Олесницкого в Стрию, де і доси остаю. Тут робота канцелярійна притупила в мені по трохи інтерес для справ наукових і ослабила стремленя до діяльности публичноі.

Мимо того займав ся я і справами публичними, іменно в характері секретаря «Підгірскоі Ради». В році 1895 став я з ініціятиви Дра Олесницкого видавати локальну часопись **«Стрийский Голос»**, котроі вийшло всего 3 числі, дальше видаваня було неможливе для браку предплатників.

На рік 1897 вибрано мене до дирекціі «Каси Задатковоі» в Стрию. В тім же році брав я живу участь в руху виборчім, за що був я **сильно переслідуваний і навіть арештований.**

Дня 26 липня 1897 доступив я на Універс. Львівскім степень доктора прав. Напрям «Стрийского Голосу» був оппозиційно-народовский.

[Арк. 31] X. **Моя літературна діяльність.**

Мої писаня літературні мож поділити на дві группи:

А. Писаня змісту наукового:

1. Останки родового устрою у руских Верховинців — **«Народ»** рік 1890 або 1889 (?)

2. Значеніє малоруських свадебныхъ песень и обрядовь вь истории еволюцци семьи».

Часть I. Матріярхать. Часть II. Половые классы и родовая організація — Этногр. Обозреніе. Москва. 2. 1891, 1892 (?)

Рецензія сеі праці в Кієвскій Старині. — Праця ся недокінчена.

3. Матеріяли для пізнаня народних звичаїв і поглядів правних. «Жите і Слово» 1895.

[Арк. 32] 4. Кромі повисших праць нечисленних маю єще виготовлену обширну і зовсім самостійну, оригінальну працю під загол. **«Теорія малорускогo акценту».**

Праці сеі не мав я єще часу упорядкувати і викінчити і для того доси еі не напечатав — маю, однак, надію, що в короткім часі еі опублікую.

Працю сю написав я єще в році 1889.

5. Познакомившись з Коперніцким, проф. антропології в Краківскім університеті, котрого пізнав я в с. Сенечолі в часі єго подорожей етнографічних по Карпатах — післав я єму кільканадцять аркушів матеріялів етнографічних, зібраних в моім ріднім селі: пісни, особливости язикові, описи одежі, хат, звичаїв і т. інше.

6. Товариству «імени Шевченка» післав я єще в р. 1893 або 1894 збірничок около 100 слів (виразів) уживаних Бойками, котрих нема в словари Желехівского.

[Арк. 33]. 7. В р. 1897 післав я Товариству ім. Шевченка «Звістку про старинні рукописні книги церковні в бібліотеці парох. в Волосянці».

Статя так буде недовго напечатана.

Б. Писаня змісту публицистичного.

До замітнійших моіх статей публицистичних належать:

1. **«Кілька критичних гадок про галицко-руску інтелігенцію»** (Статя ся зробила в своїм часу немало шуму і викликала велике негодованє моіх родимців на мене). 2. «Жолудкові ідеі». 3. «Смертельність галицких Русинів в світлі статистики». 4. «Страхопуд XIX століття». 5. «Врожіня з Угорскої Руси».

Всі ті статі були поміщені в часописі «Народ». Кромі того печатані були єще поменші мої статі публицистичні в «Народі», «Громадскім Голосі» і «Стрийскім Голосі».

Заголовки і час повисших праць поданий з памяти, отже невірно. Др Володимир Охрімович [1].

* * *

МОЯ ПРИГОДА З ШИБЕНИЦЕЮ (СПОМИН ПРО НЕЙМОВІРНИЙ ТА ПРАВДИВИЙ ЕПІЗОД)

В «Нарисі історії українсько-руської літератури», виданому ві Львові 1910, др. Іван Франко пише на стор. 372—373 таке:

«Лїтом 1889 р. нас постигло нещастє. Наслїдком якогось фалшивого доносу, а властиво тільки для кинення постраху... арестовано... мене [себто дра Івана Франка] і Павлика та компанію київської уніврситетської молодїжи, що прибула на лїтні ферії погостити в Галичині. Арестовано в тім числі Росіян, генеральських дітий, Сергія Деґена та його дві сестри, Богдана Кістяковського, студента Маршинського і ще декого з львівської молодїжи. Нас продержано три місяці в слїдчім арестї та не вважаючи на численні ревізії та судові допити, роблені по цілім краю, не знайдено нічого хочби для формулованя якогобудь оскарженя, і випущено нас на волю, при чім одначе Росіянам заборонено дальший побут в Австрії. Се надужитє уряду не осягнуло своєї цїли...».

Отсю автобіоґрафічну згадку дра Івана Франка хочу доповнити моїми споминами, бо я був як-раз той «дехто з львівської молодїжи», що був вмішаний в згаданий висше кримінальний політичний процес разом із Деґенами, Франком і Павликом. — Богдан Кістяковський та Аполїнарий Маршинський, що разом з ними також просиділи три місяці в слїдчій вязниці, були се закордонні Українці, на той час студенти якогось російського унїверситету, що приїхали з Київа до Галичини; із студентів львівського унїверситету були замішані в той процес, але не сиділи в слїдчій вязници: Юлїян Бачинський (пізнїйше автор «України — Ірреденти»), Гриць Величко (тепер секретар «Сїльського Господаря»), Олександер Колесса (тепер унїверс. професор і парлямент. посол) і я, автор отсих рядків.

Було се при кінци літного семестра 1889 року, перед літними феріями. Я був тоді в рік по матурі, кінчив перший рік фільософії (відтак я переписав ся на права). В «Академічному Братстві», куди я заходив що днини, стало відомим, що до Львова приїхали з російської України два студенти університету. На ті часи була се річ доволі незвичайна, тож ми всї «братчики» бажали горячо пізнати близше наших закордонних товаришів. Се наше бажанє скоро сповнило ся, бо оден з них, а власне Богдан Кістяковський, зайшов в найблизших дня «Ак. Братства» і тут я з ним познакомив ся. Відтак я з деякими моїми товаришами відвідав його в готелю і там ми познакомили ся з його товаришом Аполінарієм Маршинським тай з Деґенами і навіть були в гостинї у Деґенів «на чаю». Сергій Деґен був учителем київської духовної академії; він був з двома сестрами, з яких старша була тоді «курсісткою». І Деґени і Кістяковський і Маршинський — всї були люди дуже симпатичні; ми дуже мило провели у них чайний вечір і поприязнили ся. З розмови показало ся, що всї вони приїхали до Галичини для того, щоби за порадою лікарів провести літо в горах; попередного літа їздили на Крим, а тепер приїхали, щоби побувати в галицьких Карпатах. Вони розпитували, кудиб їм було найлїпше поїхати. Рада в раду — стануло на тім, що Деґени (всї троє) разом з дром Франком поїхали на літний побут до Дидьови (в турчанському повіті) до тамошного священика о. Кузьова; Кістяковського-ж і Маршинського я запросив на час ферій до дому моїх родичів, до Сенечола (долинського повіту), де мій батько був священиком. Я спостерігав, що Маршинський нездужає на груди, а Кістяковський на нерви, тому був радий, що можу їм стати в пригоді. Щоби мати більше товариство, запросив я ще моїх львівських товаришів О. Колессу, Г. Величка і Ю. Бачинського і ми всї в шістку поїхали через Болехів і Велдіж до Сенечола. Тут провели мої київські і львівські товариші кілька неділь в домі моїх родичів, а відтак вибрали ся ми всї на коротку туристичну мандрівку в скільські та сумежні угорсько-руські гори. Ми мандрували через Ялинковате, Волосянку, Опорець, Вижлів і Жупанє до Волівця за Бескидом, були на найвисшому шпилї Бержави, звідтам спустили ся до Мукачева, відвідали тамошнїй василиянський монастир і відтак зелїзницею вернули на галицький бік до Тухлї, де переночували у о. Василя Давидяка; звідтам пішли ми піхотою до Сколього, де ми розстали ся: я вернув ся до дому до Сенечола, а мої київські і львівські товариші поїхали в напрямі до Львова.

Коли я по кількох неділях приїхав до Львова, щоби по скінченю ферій записати ся на університетські виклади, дістав з ц. к. краєвого суду карного у Львові завізванє до переслуханя мене в характері обвинуваченого за якийсь там карний параґраф. Я тоді був правдивий «філософ» не тільки по факультеті, а й по вдачі; я зовсїм не розумів ся на параґрафах, а почуваючи себе в нїчому неповинним, легковажив собі цїлу справу. Всеж таки я з простої цїкавости пішов на визначений термін до суду і тут переслухав мене слїдчий судія радник Маєвський. Цїле переслуханє зробило на мене вражінє чогось глупо-комічного. Слїдчий судія випитував мене докладно, куди я з моїми товаришами ходив, в яких селах ми були, де ми ночували, з якими людьми й про що говорили. Я розповів усе чисто по правдї, як було, але мої відповіди не вдоволили пана радника. Тодї він розповів менї, що він яко судія слїдчий їздив всюди, де ми йно були, за нашими слїдами і зробив ту саму туру, яку ми зробили в часї нашої вакацїйної прогульки; що він був і в Велдїжи і в Сенечолї і в Жупаню і в Волівци і в Тухлї; се мене дуже здивувало, але зовсїм не налякало, як він надіяв ся. Тодї він почав мене випитувати, чи ми в часї нашої мандрівки не ширили між селянами якої полїтичної пропаганди, при чім упоминав мене, щоби я нїчого не затаював, всеж таки мимо найлїпшої волї я не міг нїчого такого сказати, щоби пану радникови до його слїдства могло якнебудь придати ся. На конець пан радник зачав мене дуже подрібно випитувати, про що ми, львівські студенти університету, розмовляли з нашими київськими товаришами. Та хоч я старав ся як найдокладнїйше і найвірнїйше передати пану радникови зміст наших розмов, мимо того бачив, що їх банальний, зовсїм не цїкавий зміст доводить п. радника до іритацїї. Він старав ся вмовити в мене, що я щось важного затаюю. Але коли й се на нїщо не здало ся, він зрезиґновано махнув рукою і заявив менї просто з моста: «Вас обвинувачують, що ви разом з иншими хочете відорвати Галичину від Австрії, а Україну від Росії і з Галичини та України зробити

самостійну українсько-руську державу під назвою «Київське королївство». «Що ви на се маєте сказати?» На се я в святій наївности фільософа другого року відповів: «На се маю сказати, що то було би дуже добре, як би так стало ся, але то не так легко зробити, як Пану Радникови здає ся». Почувши се, пан радник очевидно врадував ся і поспитав швидко: «Ну, то ви певно щось про сю справу говорили з вашими київськими товаришами?» — «Нї», нїчого не говорив, бо на жаль ся справа не приходила нам на гадку» — була моя відповідь. Радість пана радника ще скорше минула, як прийшла і він безнадійно махнувши рукою закінчив переслуханє і казав менї підписати протокол. Я говорив очевидно по українськи і протокол був списаний в українській мові, але польським письмом; з сеї причини я не дав мойого підпису на протоколї на превелику іритацію і так уже зіритованого судії слїдчого. По сїм заявив він менї, що я позістаю під карно-судовим слїдством, що суд з ласки лишає мене на вільній стопі, але не вільно менї зі Львова без судового дозволу виїхати, доки слїдство не покінчить ся. Я прирік не виїздити зі Львова і пан радник відпустив мене «со миром».

Відтак уже не кликано мене до суду, а по кількох місяцях дістав я повідомленє, що слїдство против мене застановлено (припинено). Я сховав той папір між свої шпарґали на памятку (бо вважав собі за честь, що був обвинувачений вкупі з дром Франком) — і більше не думав про ту цїлу справу.

Деґени, Кістяковський і Маршинський вийшовши по трьох місяцях із вязницї зараз виїхали зі Львова, розпрощавши ся щиро з нами.

Др. Франко вийшовши з тюрми, запросив мене й кількох моїх товаришів до себе до дому, його Добродійка приймала нас знаменитим чаєм і варенєм, а др. Франко сам відчитав нам свої «тюремні сонети», написані як раз в часї щойно відбутої слїдчої вязницї.

Коли я чотири роки пізнїйше вчив ся до другого правничого (т. зв. судового) іспиту, нагадав я собі судове повідомленє з року 1889 і мене зібрала цїкавість переконати ся, за який параґраф був я тодї обвинувачений. Я вишукав той папір між шпарґалами і побачив, що там був виписаний «§. 58 lit., c) карного закона». Я поглянув до карного кодексу і там з острахом вичитав, що той параґ — се злочин головної зради, загрожений карою смерти через повішенє...

До тої хвилї менї нї разу навіть і на думку не прийшло, що наді мною кілька місяців висїла — шибениця.

У Львові, в грудни, 1913.

Володимир Охрімович [2].

1. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 167 II (Левицькі). — Од. зб. 2412. — Папка 73. — Арк. 16—33. — (Публікується вперше).
2. *Охримович В.* Моя пригода з шибеницею (Спомин про неймовірний та правдивий епізод / В. Охримович // Привіт Іванові Франкові. — Львів, 1914. — С. 161—164.

Vasyl Sokil

IMPORTANT DOCUMENTS TO VOLODYMYR OKHRYMOVYCH'S BIOGRAPHY

There are offered two documents on the life and work of V. Okhrymovych relating to the early period of his activity. One of them is an autobiography. It was prepared for I. Levitsky, who had intended to publish a multi-volume dictionary «Carpathian Rus of the XIX century in biographies...» (A—B letters were published). The biography of V. Okhrymovych has not been published fully still, although containing valuable information about his family, education, scientific researches. The second document contains memories of 1889 when he stayed in the Carpathians in Senecholi village at his father's house with the students from Kyiv — B. Kistyakivskyi, A. Marshynskyi, and also Galicians as O. Kolessa, Y. Bachinskiy, G. Welyczko. Nearly proved to be fatal their journey to «Skole» and «Hungarian-Rus'» mountains.

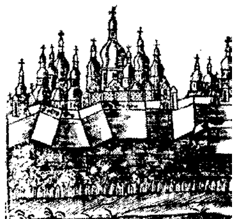
Keywords: autobiography, family, studies, scientific literature, reminiscences, travelling, «criminal law».

Васыль Сокил

ВАЖНЫЕ ДОКУМЕНТЫ ПО БИОГРАФИСТИКЕ ВОЛОДЫМЫРА ОХРИМОВИЧА

Предлагаются два документа из жизни и деятельности В. Охримовича, которые касаются раннего периода. Один из них — автобиография — подготовлена для И. Левицкого, который намеревался опубликовать многотомный словарь «Прикарпатская Русь в XIX веке в биографиях...» (вышли выпуски на А—Б). До сих пор жизнеописание В. Охримовича не было опубликовано в полном объеме, хотя содержит ценную информацию о его семье, учебе, научных изысканиях. Второй документ — воспоминания из 1889 г. о пребывании в Карпатах в Сенечоле (в доме родителей) студентов из Киева — Б. Кистяковского, А. Маршинского и еще галичан В. Колессы, Ю. Бачинского, Г. Величко. Едва не роковой оказалось их странствие по «скильських» и «угро-русских» горах.

Ключевые слова: автобиография, семья, учеба, научная литература, воспоминания, путешествия, «уголовное право».



Публікації

Василь ПОПОВИЧ

ПРОТОКОЛИ ГЕНЕРАЛЬНОЇ ВІЗИТАЦІЇ ЦЕРКОВ ЖУРАВНІВСЬКОГО ДЕКАНАТУ 1732—1733 рр.

Вперше публікуються в перекладі з польської, а подекуди з латинської та церковнослов'янської мов рукописи більш ніж 280-літньої давності — протоколи візитації церков Журавнівського деканату, до складу якого на той час входило 16 парафій. Подані відомості про священиків, сакральні споруди, церковне майно та кількість родин греко-католицького обряду в кожній парафії.

Ключові слова: церква, священик, рукописи, протоколи візитації, Візитаційна книга.

У пропонованій статті вперше опубліковано рукописи більш ніж 280 літньої давності — протоколи візитації* церков Журавнівського намісництва (деканату), до складу якого на той час входило 16 церков. Оригінали протоколів зберігаються у Національному музеї Львова (НМЛ), Візитаційна книга Ркл-12, аркуші 32—38. Вони написані польською, подекуди — латинською та церковно-слов'янською мовами і датовані 1732—1733 роками. Їх автор — отець Сильвестр Мальський — посланник львівського єпископа Атанасія Шептицького*.

Джерелами інформації для візитатора* були свідчення священиків, парафіян та інших осіб, документи парафіяльних архівів, а також власні спостереження.

У протоколах візитації знаходимо короткі відомості про священиків, сакральні споруди, церковні земельні угіддя та про кількість греко-католицьких родин у кожній парафії. Взнаємо імена священиків і дідичів*, які рекомендували священиків єпископові для певної парафії* та виділяли їм земельні наділи. Є згадки про деканів, які за згодою єпископа призначали священика до виконання церковних обов'язків та про те, ким і коли він був висвячений. Візитатор обов'язково довідувався про моральні якості священика, чи добре він виконував богослужіння, чи навчав дітей засад релігії, чи опікувався хворими. До протоколу вносився обсяг церковних ґрунтів і сіножатей включно з обсягами грошової та натуральної данини, яку сплачував священик дідичеві за користування землею.

Описано зовнішній вигляд церкви із зазначенням її титулу, збереженості, часу будівництва та освячення, вигляд дзвіниці, кількість дзвонів, стан цвинтаря, внутрішнє опорядження церкви, тобто храмові ікони, літургійне начиння, престол, хоругви, дзвоники, хрести з розп'яттям та ін. Наведено дані про шати священика, богослужбові книги, процедури хрещення та похорону, наявність у церкві мира* та свяченої води.

Усі візитаційні протоколи написані за єдиною схемою.

Спочатку візитатор заносив до протоколу ім'я або ім'я та прізвище священика перевіюваної парафії й зазначав, хто рекомендував його єпископові, хто освячував і хто ставив на службу в парафії. Виясняв, чи має священик інсталяційну* грамоту, яким обсягом земельних угідь він користується і скільки сплачує грішми (або грішми й натурою) власникові цих угідь. Цікаво, що у 13-х парафіях деканату було по

одному священику, а в парафіях сіл Любша, Ляховичі Підгірні та Чертіж — по два.

Не залишались поза увагою візитатора метрики народжених, померлих та одружених. Характерно, що лише в с. Бортники, м. Журавно та с. Любша метрики відповідали тогочасним вимогам. Натомість у с. Монастирець «метрика не акуратна», у с. Ляховичі Підгірні «метрики в поганому стані», а в Журавнівському передмісті й с. Олешів священик взагалі «метрик не показав».

Дуже скупі відомості знаходимо про богослужбові книги і книги до проповідей. Для більшості парафій зазначено, що є всі книги до церковної відправи, до проповідей — жодної, а Казуси* відсутні. Лише в с. Чертеж до проповідей була німецька книга, у с. Ляховичі Подорожні не було Казусів, виданих по-руськи, а в с. Дубравка такі Казуси були. Окрім цього, у с. Бортники був Ключ* Казасіона, а в с. Монастирець священик мав писане Євангеліє*. Подекуди окремо згадувались Служебник* і Требник* львівські або Служебник і Требник Желіборського*, а в церкві Журавнівського передмістя був Служебник могилівський. Відомості про датування книг взагалі відсутні.

Не можливо встановити також, який був зовнішній вигляд кожної церкви. В протоколах зустрічаємо лише короткі фрази про неї: «церква дерев'яна», «збудована в давні часи», «покрита соломою», «збудована на кшталт шопи*», «ким освячена не відомо», «потребує ремонту» тощо.

Короткі повідомлення знаходимо і про дзвіниці: «дзвіниця в порядку» (м. Журавно і с. Любша), «дзвіниця нужденна» (с. Монастирець), дзвіниця зігнила і потребує ремонту» (Журавнівське передмістя). Подекуди траплялись дзвіниці нетрадиційного вигляду. Зокрема, у с. Бортники «дзвонів три на хвіртці під дашком», у с. Лисків «два дзвони на стовпах», а в Старому Селі «два дзвони на буку між гілками».

У внутрішньому інтер'єрі церкви увагу візитатора привертали такі його елементи як вівтар, ікони, хоругви, а також підлога. Лише у церквах Собору Найсвятішої Діви (с. Бортники) і Святого архангела Михаїла (м. Журавно) вівтар відповідав вимогам синодальної конституції. Водночас у церкві Різдва Пресвятої Богородиці (с. Буянова) вівтар був брудний і запилений, у церкві Святого Йоана Хрестителя (с. Володимирці) «вівтар убогий, не впорядкований і не прикрашений», у церкві Святого Миколая (с. Монастирець) вівтар «брудний, на ньому немає ані ікони, ані кивота*».

Щодо ікон, то про них лише короткі повідомлення на кшталт «гарно намальовані», «ікони намісні* на дереві», «намальовані по-старосвітськи» (церква Собору Пресвятої Богородиці у Чертіжі), «ікони намісні будь-як намальовані» (церква Святого Антонія Великого в с. Олешів).

Про хоругви довідуємось, що майже всюди вони «прикрашені образами» або «богомазні» (церква Собору Пресвятої Богородиці в Ляховичах Подорожніх), «нужденні і пошарпані» (церква Святого архангела Михаїла в Монастирці).

Дерев'яна підлога була лише в церкві Святого архангела Михаїла с. Лисків. У інших церквах підлоги не було зовсім або про неї не згадувалось.

Окреме місце в протоколах візитації займає опис літургійного начиння, перелік якого повторюється майже у всіх перевірюваних церквах. До переліку ввійшли напрестольні хрести, чаші, патени*, ложечки до причастя, ампулки* і мисочки для них, покрівці до чаш і патен, рушнички, обруси, кадильниці, вівтарні дзвінки, підсвічники. З огляду на убогий стан церков і парафіян чаші, ложечки і патени були олов'яні, напрестольні хрести — дерев'яні, рідше — олов'яні, мисочки — олов'яні, інколи — скляні або керамічні, підсвічники — дерев'яні або бронзові. Попри те в Журавнівській церкві Святого архангела Михаїла було дві срібні чаші та срібний напрестольний хрест без підставки, а в Любшівській церкві Святого Симона Стовпника — одна срібна чаша.

Церковний одяг священиків представлений фелонами*, стихарями*, гумералами*, альбами*, поясами. Кількість фелонів у кожній церкві становила від одного до п'яти. В тексті не йдеться, з яких матеріалів вони пошиті, за винятком церкви в Ляховичах Підгірних, де було два фелони: один адамашковий* пошарпаний, другий — китайковий*, старий.

Подані цікаві демографічні дані про кількість парафіяльних родин при кожній церкві. Найчисельнішою вона була в м. Журавно — 100 родин і с. Любша — 72, а найменшою — в с. Лисків і Старому Селі — по 18 родин.

У тексті протоколів є деякі незрозумілі для сучасного читача слова. Позначено їх зірочкою (*),

коли вони трапляються вперше, і в примітках подано тлумачення.

Під час підготовки рукопису виникали певні труднощі, пов'язані з прочитанням тексту протоколів та їх перекладом. Ці труднощі вдалось подолати, скориставшись люб'язною допомогою декана гуманітарного факультету Українського Католицького Університету п. Ігоря Скочиляса та директора Львівської обласної універсальної наукової бібліотеки, історика, п. Івана Сварника, за що висловлюю їм щиру вдячність.

Місто Журавно [арк. 32]

У цьому місті перебуває журавнівський декан на ім'я Іван Занєвич. Рекомендований його милістю паном Фабіяном на Шанявах Шанявським — старостою* сохачівським і мостовським. Висвячений теперішнім преосвященним архіпастором* паном і добродієм нашим у 1729 р. Поставлений соколівським намісником*. Має інсталяційну грамоту. Метрика в порядку. Ми застали реєстр живих і померлих парафіян. Завжди перебуває в парафії. А як часом від'їжджає, то на своєму місці залишає вікарія*. Звичайне богослужіння не пропускає. Святі Тайни* пильнує і гарно адмініструє. Малих дітей навчає тайн святої віри. Охоче відвідує хворих. Ніхто не помер без християнських обрядів. Речі, що належать до церковного обряду, лежать на вівтарі. Є всі книги до церковної відправи. До проповідей — жодної. Жодних Казусів* нема. Сповідається за своєю потребою. Корону* виголює, волосся відпускає. Церковного поля є на 30 днів орання, яке утримує на свій розсуд, бо має презенти зі всіма привілеями. Сіножатей вдосталь. 100 парафіяльних родин. Парафіяни не повідомили чогось поганого про духівника.

Церква дерев'яна, збудована під титулом Святого архангела Михаїла. Посвячена преосвященним архіпастором Варлаамом Шептицьким* — єпископом львівським. Належно відремонтована. Цвинтар частково огороджений парканом, частково — тином. Вівтар прибраний чисто і належно відповідно до конституції. Антимінс* між обрусами. Хрест з розп'яттям олов'яний — на вівтарі. Підлога відсутня. Чотири дзвони. Дзвіниця в порядку.

Три чаші, дві срібні, а третя олов'яна разом зі всім. Пурифікатори* є. Корпоралів* кілька чистих. Воздухів* три порядних великих [разом] з малими. Мисочка олов'яна з ампулками. Рушнички, рушники, гумерали, пояси в належному порядку. П'ять альб чистих. Фелонів п'ять гарних, з різної матерії. Служебник і Требник львівські, поновлені. Дзвінок малий один. Підсвічники олов'яні й дерев'яні. Корони дві, одна срібна більша, а друга менша. Хрест срібний без підставки один.

Ікони всі гарно намальовані на дереві, лише не пасують до тої церкви. Хоругви гарні, з належними образами.

Єлей* і святе миро є на вівтарі в олов'яній посудині. Свята Євхаристія* — у дерев'яній пушці* старосвітської роботи. Цимборіуму* нема. Частиці* до хворих поновлює кожні дві неділі. Святі Дари до хворих носить з свічками і дзвінком.

Святі Тайни адмініструє відповідно до канонічних правил. Похорон відправляє по-християнськи, без жодних поганських звичаїв.

Журавнівське передмістя [арк. 32 зв.]

У цьому передмісті перебуває духівник Георгій. Рекомендований його милістю ясновельможним паном Казимиром Ігнацим Лєщинським* — графом з Лєшни, каштеляном* львівським. Висвячений у 1729 р. преосвященним Атанасієм Шептицьким* на Шептицях, тодішнім архіпастором. Поставлений своїм намісником. Має інсталяційну грамоту. Метрики не показав. Не показав реєстру живих і померлих парафіян. Від парафії не відлучається. Богослужіння часто пропускає. І Служба Божа в недільні та святкові дні не завжди була, бо і при нас у неділю, маючи чисельну парафію і позбувшись бакалавра*, не мав Служби Божої. Святі Тайни уважно адмініструє. У церкві часом проповідує щоденні молитви. До хворих ходить, коли йому повідомлять. Ніхто не помер без християнських обрядів. Речі, що належать до церковного обряду, не замкнені. Книги є не всі до церковної відправи, бо Трефолоя* і Октоїха* бракує, вони пропали через недогляд капелана. До проповіді — жодної. Казусів* немає. Сповідається кілька разів на рік, а найбільше чотири рази. Корону виголює, а волосся відпускає. Церковних земель є цілий лан і сіножаті, з яких дає до двору чинш* обсягом 30 польських злотих, роговизну* та бджолину десятину*. Парафіяльних родин 50, які визнали, що їх духівник зневажає і з ними свариться. До двору їздить. Сам свічки витоплює.

Церква дерев'яна під титулом Введення в храм Пресвятої Богородиці. Збудована за благословення архіпастора. Освячена журавнівським деканом. Цвинтар огороджений тином. Вівтар прибраний чисто, але не за синодальною конституцією*. Антимінс між обрусами. Хрест з розп'яттям був. Підлога відсутня. Чотири дзвони. Дзвіниця зігнила і потребує істотного ремонту. Чаша одна олов'яна разом зі всім. Пурифікатор один. Корпоралів порядних два, але не накрохмалених. Воздушків великих два [разом] з малими. Мисочка олов'яна. Ампулок не було. Рушників, рушничків, гумералів не було. Поясок один. Стихарів три. Фелонів три з приналежностями. Служебник могилівський, Требник львівський. Є малий дзвінок. Підсвічники дерев'яні. Кадильниця латунна. Єван-геліє оправлене сріблом. Двері й вікна за можливістю укріплені.

Ікони намісні лише на дереві, намальовані гарно. Хоругви прикрашені образами.

Для Святої Тайни Хрещення вода освячується під час самого богослужіння. Єлей і святе миро висять на стіні у скляній посудині.

Свята Євхаристія є в дерев'яній пушці без будь-якої пошани. Частиці для хворих поновлює кожні дві неділі. Святі Тайни, як видно із власного повідомлення, адмініструє згідно з канонічними правилами. Похорон відправляє по-християнськи. Лише нема процесійного хреста, та й зазвичай його не було.

Село Любша [арк. 33]

У цьому селі перебувають два духівники: один на ім'я Теодор Міхович, другий — Григорій з родини. Рекомендовані його милістю вельможним паном Яном Каролем Доловичем* — старостою борецьким. Перший висвячений у 1728 р. преосвященним архіпастором, паном і добродієм нашим, другий — у 1726 р. Поставлені своїм намісником. Мають інсталяційні грамоти. Метрики в порядку, писані окремо. Реєстру живих і померлих парафіян не показали. Завжди перебувають у парафії. Богослужіння пильнують. Святі Тайни уважно і гарно адмініструють. Після Служби Божої навчають малих дітей тайнам святої віри. Ніхто не помер без християнських обрядів. Речі, що належать до церковного обряду, лежать на вівтарі. Є всі книги до церковної відправи. До проповідей — жодної. Казуси є. Сповідаються три-чотири рази щорічно. Корони виголюють, волосся відпускають. Церковного поля є на 20 днів орання. Один звільнений від усяких повинностей і чиншів та колишніх двірських акцій. Другий сплачує з поля церковного 30 польських злотих. Сіножатей дуже мало. Парафіяльних родин 72. Більше не визнали парафіяни чогось осудливого на духівників.

Церква дерев'яна під титулом Святого Симона Стовпника. Не відомо ким освячена. Цвинтар оточений частково тином, частково парканом. Вівтар належно прибраний. Антимінс між чистими обрусами. Хрест з розп'яттям знаходиться на вівтарі. Підлоги нема. Чотири дзвони. Дзвіниця в порядку. Дві чаші — срібна і олов'яна [разом] зі всім. Пурифікатори є. Два порядні корпорали. Воздухів великих три [разом] з малими. Мисочка глиняна з ампулками. Рушничків і належних поясів не було. Гумерал один. Альб 7. Фелонів чотири [разом] з приналежностями. Служебник і Требник поновлені. Є малий дзвінок. Підсвічники дерев'яні. Кадильниця латунна. Двері та вікна в міру можливості укріп-лені. Ми не застали свяченої води при дверях у церкві.

Ікони всі гарно намальовані. Хоругви прикрашені образами.

До Святої Тайни хрещення вода освячується під час самого богослужіння. Єлей у скляній посудині, святе миро — в олов'яній; поповнюють щороку.

Свята Євхаристія є на вівтарі в олов'яній пушці без будь-якої пошани. Цимборіуму нема. Частиці для хворих поновлюють кожні дві неділі. До хворих носять Святі Дари з свічками і дзвінком.

Святі Тайни уважно і гарно адмініструють відповідно до канонічних правил, тобто за служебником і ритуалом нашим. Похорон відправляють похристиянськи, без жодних поганських звичаїв.

Село Володимирці [арк. 33—33 зв.]

У цьому селі є один духівник на ім'я Теодор Біркевич. Рекомендований його милістю ясновельможним паном Казимиром Лещинським — каштеляном львівським. Висвячений у 1730 р. преосвященним архіпастором Атанасієм Шептицьким, паном і добродієм нашим. Поставлений намісником журавнівським. Має інсталяційну грамоту. Метрика не в порядку. Не показав реєстру живих і померлих парафіян; завжди перебуває в парафії. Богослужіння пильнує. Святі Тайни уважно і добре адмініструє.

Ніхто не помер без християнських обрядів. Речі, що належать до церковного обряду, лежать на вівтарі. Є всі книги до церковної відправи. До проповідей — Ключ. Немає жодних казусів. Рідко коли сповідається. Корону виголює, волосся відпускає. Церковного поля є на 40 днів орання. Сіножатей обмаль. Усіх парафіяльних родин 50. Парафіяни нічого не повідомили про духівника.

Церква дерев'яна, збудована під титулом Святого Йоана Хрестителя, ким освячена не відомо. Потребує ремонту. Цвинтар огороджений тином. Вівтар убогий, не впорядкований і не прикрашений за синодальною конституцією. Антимінс між обрусами. Хрест з розп'яттям дерев'яний. Нема підлоги. Три дзвони. Дзвіницю давно ремонтують, але ще не закінчили. Чаша одна олов'яна разом зі всім. Пурифікатор не в порядку. Корпорал дуже світлий. Воздух один великий [разом] з малими. Рушників, рушничків, гумералів, поясів належних не було. Стихарів два. Фелонів два. Служебник і Требник львівські, поновлені. Малий дзвінок один. Підсвічники на вівтарі не в порядку, бронзові. Кадильниця бронзова. Двері та вікна по можливості укріплені. Свяченої води в церкві не було.

Ікони всі гарно намальовані. Хоругви старі, пошарпані. До Святої Тайни Хрещення вода освячується під час самого Богослужіння. Єлей лежить на вівтарі в скляній посудині. Святе миро ми застали в скляній карафці*, колись було в слоїку, а що без пошани було, то розбилося, за що мусів два рази молитись «Помилуй м'я, Боже». Свята Євхаристія на вівтарі в дерев'яній пущці без всякої пошани. Цимборіуму нема. Частиці чорні поновлює для хворих що дві неділі. Святі Тайни належно адмініструє відповідно до канонічних правил. Похорон відправляє по-християнськи без жодних поганських звичаїв. Лише процесійного хреста за традицією не було.

Село Ляховичі Подорожні [арк. 33 зв.—34]

У цьому селі перебуває один духівник на ім'я Василь Гаврилович. Рекомендований її милістю вельможною Анною з Денгоффів Даниловичевою* — старостиною парчовською. Висвячений у 1732 р. ясно вельможним преосвященним архіпастором паном і добродієм нашим. Поставлений журавнівським намісником. Має інсталяційну грамоту. Метрики пише. Не показав реєстру живих і померлих парафіян. Завжди перебуває в парафії. Богослужіння пильнує. Святі Тайни акуратно та гарно адмініструє. Ніхто не помер без християнських обрядів. Речі, що належать до церковного обряду, лежать на вівтарі. Є усі книги до церковного богослужіння. До проповідей — жодної. Нема казусів, виданих по-руськи. Сповідається кілька разів на рік. Корону виголює, волосся відпускає. Церковного поля дві четвертини у спокійному вжитку; сукцесори* і рідні брати вигнали духівника з попівства і виселили; змушений проживати у селян. Поля двірського хоча мало, але претендентів на нього багато. Сіножатей вдосталь. Парафіяльних родин 30. Більше парафіяни не назвали такого, що могло б його скомпрометувати.

Церква дерев'яна під титулом Собору Пресвятої Богородиці, не пам'ятає ким освячена. Потребує часткового ремонту. Цвинтар огороджений тином. Вівтар за спроможністю чисто прибраний. Антимінс між обрусами. Розп'яття дерев'яне.

Чаша одна олов'яна. Пурифікатори є. Корпорал чистий. Воздух один великий [разом] з малими. Мисочка скляна з ампулками. Рушничків, рушників, гумералів нема. Пояс один гарний. Альб три. Фелон один убогий. Служебник і Требник львівські. Дзвінок малий один. Двері та вікна з рамами, укріплені. Свяченої води в церкві не було.

Ікони всі гарно намальовані, лише апостоли — на полотні. Хоругви богомазні. Процесійного хреста не було, та й зазвичай його нема узвичаю. До Святої Тайни Хрещення вода освячується під час самого богослужіння. Єлей і святе миро в скляній посудині висять на стіні. Святе миро бере щороку.

Свята Євхаристія є на вівтарі в незвичайній дерев'яній пущці без всякої пошани. Частицю ми застали лише одну. Їх поновлює кожні дві неділі. До хворих носить Святі Дари зі свічками і дзвінком.

Святі Тайни адмініструє згідно зі служебником і нашим ритуалом.

Село Ляховичі Підгірні (тепер Зарічне) [арк. 34—34 зв.]

У цьому селі перебувають два духівники Мартиновичі на ім'я Іван — старший і молодший. Перший рекомендований її милістю ясновельможною панею Євфросиною Скибською* Даниловичевою — воєводиною* белзською, парчовською, верецькою, старостиною парчовською. Другий — її милістю вель-

можною панею Анною з Денгоффів Даниловичевою* — старостиною парчовською. Перший висвячений у 1694 р. ясновельможним преосвященним отцем Йосифом Шумлянським* — єпископом львівським. Другий висвячений у 1730 р. преосвященним теперішнім архіпастором. Поставлені журавнівським намісником. Мають інсталяційні грамоти. Метрика в поганому стані. Не показано реєстру живих і померлих парафіян. В парафії завжди перебувають. Богослужіння пильнують. Святі Тайни акуратно і гарно адмініструють. Малих дітей часом навчають таємниць святої віри після Служби Божої. Ніхто не помер без християнських обрядів. Речі, що належать до церковного обряду, не замкнені. Є всі книги до церковного богослужіння. До проповідей — Ключ «Огородок»* і «Вінець»*. Не мають жодних Казусів. Сповідаються три-чотири рази на рік. Корони виголюють, а волосся до тепер старший не відпускав. Церковного поля є дві четвертини в спокійному вжитку. Сіножатей на 12 косарів. Парафіян (їх кількість у протоколі не зазначена. — *П. В.*).

Церква збудована під титулом Вознесіння Господнього, ким освячена не пам'ятають. Ще не потребує жодного ремонту. Цвинтар огороджений тином. Вівтар в міру можливості чисто прибраний. Антимінс є між обрусами. Хрест з розп'яттям дерев'яний завжди на вівтарі. Підлога відсутня. Три дзвони. Дзвіниця в порядку. Чаша одна олов'яна [разом] зі всім, пурифікатор один. Корпорал чистий. Воздух один не привабливий [разом] з малими. Мисочка скляна. Ампулок немає. Рушників, рушничків, гумералів і поясів належних не було. Два Стихарі брудні та грубі. Два фелони — один з адамашку* пошарпаний, другий — китайковий*, старий. Служебник і Требник львівські. Дзвінок один малий. Підсвічників жодних не було. Двері й вікна як-небудь укріплені. Кадильниця латунна. Свячена вода була в церкві, але не на звичному місці.

Ікони всі на дереві, гарно намальовані. Хоругви з образами.

До Святої Тайни хрещення воду освячують під час самого богослужіння. Єлей і святе миро в скляній посудині висять на стіні, їх поповнюють щороку.

Свята Євхаристія у дерев'яній пушці є на вівтарі без будь-якої пошани. Цимборіуму немає. Частиці для хворих до тепер кожні чотири неділі поновлювали. До хворих Святі Дари носять зі свічками та дзвінком. Інші Святі Тайни адмініструють відповідно до канонічних правил, тобто Служебника і нашого ритуалу.

Похорон відправляють по-християнськи без жодних поганських звичаїв.

Село Лисків [арк. 34 зв.—35]

У цьому селі перебуває духівник на ім'я Григорій Гаврилович. Рекомендований її милістю вельможною панею Анною Даниловичевою* з Денгоффів — старостиною парчовською. Вис'ячений у 1726 р. преосвященним архіпастором, паном і добродієм нашим. Поставлений журавнівським намісником. Має інсталяційну грамоту. Метрика не в порядку, лише перед перевіркою, вочевидь, почувши про візитацію, позаписував деяких дітей. Реєстру живих і померлих парафіян не пред'явив. Перебуває в парафії. Богослужіння пильнує. Святі Тайни пильно і гарно адмініструє. Недавно почав навчати малих дітей таємницям святої віри. Ніхто не помер без християнських обрядів. Речі, що належать до церковного обряду, знаходяться у різних місцях. Є всі книги до відправи церковної. До проповідей — жодної. Лише Тріоді* однієї бракує. Казусів немає. Сповідається раз на рік, волосся відпускає, корону чисто виголює. Церковного поля є на 10 днів спокійного орання. Сіножатей на 10 косарів. Парафіяльних родин 18. Нічого не виказали парафіяни на духівника.

Церква дерев'яна, збудована під титулом Святого архангела Михаїла, освячена світлої пам'яті Варлаамом Шептицьким* — єпископом Львівським. Добре і акуратно відремонтована. Цвинтар огороджений тином. Вівтар за можливістю чисто прибраний. Антимінс між (слово не прочитане — *П. В.*). Хрест з розп'яттям дерев'яний. Підлога дерев'яна. Два дзвони на стовпах. Дві чаші олов'яні [разом] зі всім. Пурифікатор один. Корпорал в порядку. Воздух один великий [разом] з малими. Мисочка олов'яна. Ампулок немає. Не було рушників, рушничків і належних гумералів. Стихарів три грубих. Фелонів два мізерних. Служебник і Требник львівські поновлені. Один малий дзвінок. Підсвічники убогі дерев'яні. Кадильниця латунна. Двері та вікна добре укріплені. Свячена вода була в церкві.

Ікон нема, окрім намісних і архієрея, добре намальованих на дереві. Хоругви прикрашені образами.

До Святої Тайни Хрещення воду освячує під час самого богослужіння. Єлею не було. Святе миро висить на стіні в скляній посудині, щорічно поновлюється.

Свята Євхаристія є на вівтарі в простій негарній, не помальованій пушці без всякої пошани. Частиці для хворих поновлює кожні дві неділі.

Інші Святі Тайни належно адмініструє відповідно з канонічними правилами. Похорон відправляє по-християнськи, лише в тому поганий звичай, що процесійного хреста в церкві немає.

Село Чертеж (тепер Чертіж) [арк. 35]

У цьому селі перебувають два духівники — старий і молодий. Перший на ім'я Василь. Рекомендований його милістю вельможним паном Миколаєм Даниловичем* — коронним крайчим*. Висвячений у 1697 р. ясновельможним архіпастором світлої пам'яті Йосипом Шумлянським. Другий на ім'я Іван. Рекомендований її милістю вельможною панею Анною з Денгоффів Даниловичевою — старостиною парчовською. Висвячений у 1729 р. теперішнім архіпастором. Поставлений своїм намісником. Мають інсталяційні грамоти. Метрика не в порядку. Не показали реєстру живих і померлих парафіян. Завжди перебувають у парафії. Богослужіння пильнують. Святі Тайни акуратно і добре адмініструють. Ніхто не помер без християнських обрядів. Малих дітей останнім часом почали навчати тайн святої віри. Речі, що належать до церковного обряду, не замкнені. Є усі книги до церковного богослужіння. До проповідей — німецька книга. Не мають жодних Казусів. Сповідаються разів чотири на рік. Корону виголюють, волосся відпускають. Церковного поля є на шість днів орання. Сіножатей мало. Парафіяльних родин 30. Парафіяни не повідомили нічого осудливого про духівників.

Церква дерев'яна в порядку, збудована під титулом преподобної Параскевії Тирнавської за благословенням світлої пам'яті Йосипа Шумлянського; освячена духовним наставником. На той час цвинтар ще не всюди був огороджений тином. Вівтар прибраний чисто, проте не за синодальною конституцією. Антимінс був між обрусами. Хрест з розп'яттям дерев'яний. Підлоги немає. Два дзвони. Дзвіниця в міру можливості пропорційна. Чаша одна олов'яна зі всім. Пурифікатори є. Корпорал чистий. Воздухів великих два [разом] з малими. Мисочка не показна. Ампулок немає. Рушників, рушничків, гумералів і поясів належних не було. Стихарів три. Фелонів чотири, усі з приналежностями. Служебник і Требник львівські, поновлені. Дзвінок малий один. Підсвічники дерев'яні. Кадильниця латунна. Двері й вікна в міру можливості укріплені. Свячена вода була в церкві.

Всі ікони на дереві гарно по-старосвітськи намальовані. Хоругви з образами.

Вода до святого хрещення освячується під час богослужіння. Єлей і святе миро в скляній посуді; поповнюються щорічно.

Свята Євхаристія є на вівтарі в старосвітській дерев'яній пушці. Цимборіуму нема. Частиці для хворих поновлюють кожні дві неділі.

Святі Тайни адмініструють належно відповідно до канонічного припису, тобто Служебника і ритуалу нашого. Похорон відправляють по-християнськи. Проте хреста процесійного у вжитку немає.

Село Дубравка [арк. 35 зв.]

У цьому селі перебуває духівник на ім'я Еліас. Служить за рекомен-дацією його милості вельможного пана Фабіяна Шанявського на Шанявах — старости сохачівського і мостовського. Висвячений у 1718 р. ясновельможним преосвященним паном і добродієм нашим Атанасієм Шептицьким*. Поставлений на вакантне місце жидачівським намісником. Має інсталяційну грамоту. Метрика в порядку. Не показав реєстру живих і померлих парафіян. Не було до нього зауважень і не виявлено порушень стосовно детально описаної інструкції. В парафії завжди перебуває. Богослужіння пильнує. Святі Тайни пильно і добре адмініструє. Малих дітей навчає тайн святої віри після Служби Божої. Ніхто не помер без християнських обрядів. Речі, що належать до церковного обряду, не замкнені. Є всі книги до церковної відправи. До проповідей — Ключ. Має давні Казуси, видані по-руськи. Сповідається щорічно чотири рази. Корону виголює, волосся відпускає. Церковного поля є на шість днів орання, з якого дає до двору 15 польських злотих чиншу. Сіножатей мало. Парафіяльних родин 50. Також дяк має другу частину церковного поля і дає до двору 15 польських злотих чиншу.

Церква дерев'яна під титулом Святого Миколая, ким освячена — не пам'ятає. Потребує часткового

ремонту. Цвинтар огороджений тином. Вівтар за можливістю чисто прибраний, лише як належить невпорядкований. Антимінс між обрусами. Дерев'яний хрест з розп'яттям на цимборіумі. Нема підлоги. Три дзвони. Дзвіниця покрита соломою. Три чаші олов'яні разом з приналежностями. Є пурифікатори. Корпорал чистий. Воздух один великий [разом] з малими. Мисочка олов'яна з ампулками. Рушничків і рушників не було. Гумерали і пояс відповідні. Служебник і Требник львівські, оправлені. Дзвінок малий один. Підсвічники дерев'яні. Кадильниця латунна. Двері і вікна укріп-лені. Свяченої води у церкві не було.

Ікони гарно намальовані і були б усі, якби вийшла з роботи решта ікон з апостолами, які ще не закінчені. Хоругви прикрашені образами. Єлей і святе миро щорічно поновлює і висять [вони] на стіні в убогій скляній посудині, яка може впасти.

Свята Євхаристія в олов'яній пущі , бо цимборіум ще не помальований і не посвячений. Частиці для хворих що дві неділі поновлює. Святі Дари до хворих носить зі свічками і дзвінком.

Інші святі Тайни адмініструє згідно з канонічними правилами, тобто служебником і нашим ритуалом. Похорон відправляє по-християнськи.

Село Мельнич [арк. 35 зв.—36]

У цьому селі є духівник на ім'я Василь Біркевич. Має рекомендації без жодних додаткових привілеїв від його милості ясновельможного пана Казимира Ігнаци Лєщинського — графа з Лєшни, каштеляна львівського. Висвячений у 1728 р. його милістю преосвященним Атанасієм Шептицьким — теперішнім архіпастором. Поставлений своїм журавнівським намісником. Має інсталяційну грамоту. Метрика не в усьому впорядкована. Не було реєстру живих і померлих парафіян. Від парафії нікуди не відлучається. Богослужіння пильнує. Святі Тайни акуратно і гарно адмініструє. Малих дітей часом навчає в церкві після Служби Божої тайнам святої віри. До хворих охоче ходить. Ніхто не помер без християнських обрядів. Речі, що належать до церковного обряду, не замкнені. Книги є всі до церковного богослужіння. До проповідей — Ключ. Не було жодних Казусів. Сповідається щорічно чотири рази. Корону виголює, волосся відпускає. Церковного поля є цілий лан, з якого дає чинш обсягом 30 польських злотих і роговизну. Сіножатей вистачає для своєї потреби. Є 30 дворів парафіян. Нічого більше не розповіли парафіяни про теперішнього духівника.

Церква дерев'яна покрита соломою під титулом Святого Миколая Чудотворця, збудована давно й знову ремонтується. Цвинтар огороджений тином. Вівтар за можливістю чисто прибраний. Антимінс між обрусами. Хрест з розп'яттям на престолі. Підлога відсутня. Є три дзвони. Дзвіниця покрита соломою. Чаша одна олов'яна [разом] зі всім. Пурифікатор один. Корпорал чистий один. Воздух один великий [разом] з малими . Мисочка глиняна. Ампулок нема. Рушників, рушничків, гумералів, поясів належних не було. Служебник і Требник львівський, поновлені. Дзвінок малий, глухий. Підсвічники дерев'яні. Кадильниця бронзова. Вікна та двері за спроможністю укріплені. Свяченої води при церковних дверях не було.

Намісних ікон на дереві — чотири, гарно намальовані. Хоругви прикрашені образами.

До Святої Тайни Хрещення вода освячується під час богослужіння. Єлей і святе миро в скляній посудині поновлює із року в рік.

Євхаристія свята є на вівтарі в дерев'яній дуже нужденній пущі без будь-якої пошани. Частиці для хворих поновлює кожні дві неділі. До хворих носить Святі Дари зі свічками і дзвінком.

Святі Тайни належно адмініструє згідно з канонічними правилами. Похорон відправляє по-християнськи, без жодних поганських звичаїв.

Село Буянова [арк. 36—36 зв.]

У цьому селі перебуває один духівник на ім'я Андрій Камінський. Рекомендований його милістю паном Казимиром Ігнацим Лєщинським — графом з Лєшни, каштеляном львівським. Висвячений у 1711 р. ясновельможним преосвященним отцем Варламом Шептицьким — єпископом львівським. Поставлений своїм намісником. Має інсталяційну грамоту. Метрика в порядку. Не показав реєстру живих і померлих парафіян. За повідомленням тутешніх пара-фіян не було з його боку правопорушень. Богослужіння пильнує. Святі Тайни пристойно адмініструє. Часом навчає тайн святої віри після Служби Божої. Ніхто не помер без християнських обрядів. Речі, що належать до церковного обряду, не закриті на замок, лежать на вівтарі. Книги є всі до церковної відправи, а до проповідей — жодної. Казу-

сів не було. Сповідається разів два на рік. Корону виголює, волосся відпускає. Церковного поля є два лани, з яких дає до двору 30 польських злотих чиншу, роговизну й бджолину десятину, а також виконує інші двірські повинності. Парафіяльних родин 30. Сіножатей мало.

Церква дерев'яна під титулом Різдва Пресвятої Богородиці, збудована в давні часи, покрита соломою. Цвинтар огороджений тином. Вівтар не прикрашений згідно з синодальною конституцією, брудний, доволі запилений. Антимінс між обрусами. Хрест з розп'яттям дерев'яний. Два дзвони. Дзвіниця на хвіртці.

Чаша олов'яна [разом] зі всім. Пурифікатор один. Корпорал чистий один. Воздух один великий [разом] з малими. Мисочка олов'яна. Ампулок немає. Рушничків, рушників, гумералів не було. Поясів немає, окрім одного. Стихарів* два. Фелонів три з доповненнями. Служебник і Требник львівські в оправі. Дзвінок малий один. Підсвічники дерев'яні. Кадильниця латунна. Свяченої води при церковних дверях не було.

Ікони дерев'яні гарно намальовані, але без апостолів. Хоругви прикрашені.

До Святої Тайни Хрещення вода освячується під час самого богослужіння. Єлей і святе миро є на стіні в скляній посудині.

Свята Євхаристія на вівтарі в дерев'яній непривабливій пущі без жодної пошани. Частиці для хворих поновлює що чотири неділі.

Святі Тайни належно адмініструє відповідно з канонічними правилами, тобто Служебником і нашим ритуалом*. Похорон відправляє по-християнськи. За звичаєм нема прецесійного хреста. Вино завжди купує у жидів коло Журавна.

Село Монастирець: перша церква
[арк. 36 зв.—37]

При цій церкві перебуває духівник на ім'я Іван Камінський. Рекомендований його величністю ясновельможним паном Казимиром Ігнацим Лєщинським — графом з Лєшни, львівським каштеляном. Висвячений у 1709 р. ясновельможним отцем, теперішнім архіпастором. Поставлений своїм намісником. Має інсталяційну грамоту. Не показав метрик реєстру живих і померлих парафіян. Речі, що належать до церковного обряду, перебувають у поганому стані та занедбані. Нема книг до церковного богослужіння, окрім Октоїха, Псалтиря, Служебника, тай то Желіборського й писаного Євангелія. Сповідається зрідка. Корону виголює, волосся відпускає. Церковного поля є на 30 днів орання, з якого мусить щорічно давати 30 польських злотих чиншу, а до цього — ще й роговизну та бджолину десятину. Парафіяльних родин 18, які не висловили чогось поганого про духівника.

Церква невелика дерев'яна, та й називатись церквою не повинна: без стелі, убого покрита соломою, збудована на кшталт шопи* під титулом Святого архангела Михаїла та ще й опорядження церковного нема, не вдалось дізнатись, ким освячена, огороджена тином. Вівтар малий, убогий, так що й описати не можна, як прибраний. Антимінс між обрусами. Хрест з розп'яттям дерев'яний. Про підлогу й не питати. Два дзвінки на хвіртці. Чаша олов'яна одна. Пурифікатор один. Корпорал негарний. Воздух один великий [разом] з малими. Мисочок і ампулок немає. Не було рушників, рушничків, гумералів і поясів. Дзвінок малий один, підсвічники дерев'яні. Кадильниця латунна. В церкві не було свяченої води.

Дві ікони на дереві гарно намальовані. Хоругви нужденні, пошарпані.

Свята Євхаристія є на вівтарі у простій убогій дерев'яній пущі без будь-якої пошани. Цимборіуму немає. Частиці для хворих поновлює кожні дві неділі.

Святі Тайни адмініструє згідно з канонічними правилами й нашим ритуалом. Похорон відправляє по-християнськи. Лише відсутній процесійний хрест.

Село Монастирець: друга церква в цьому селі
[арк. 37]

У цій церкві старий духівник на ім'я Матвій, який проживає в [с.] Довга. Презентів не показав. Висвячений у 1701 р. ясновельможним отцем Йосифом Шумлянським — львівським єпископом. Поставлений своїм намісником. Має інсталяційну грамоту. Метрика неакуратна, записує лише на карточках. Не показав реєстру живих і померлих парафіян. Речі, що належать до церковного обряду, знаходились у різних місцях. Бракує книг до церковної відправи, з них не кожна друкована. Казусів не було. Сповідається залежно від своєї потреби. Корону часом виголює, а волосся не відпускає. Поля церков-

ного має на 30 днів орання, з яких також дає до двору 30 польських злотих чиншу, а до цього ще й роговизну та бджолину десятину. Має сіножать для своєї потреби. Парафіяльних родин 20. Нічого не визнали парафіяни на духівника.

Церква під титулом Святого Миколая убога, дерев'яна, пропорційна, пошита соломою, побудована на улюбленому людьми світлому і божому місці. Не відомо ким освячена. Цвинтар огороджений тином. Вівтар малий, пропорційний, брудний, на ньому немає ані ікони, ані кивота. Антимінс між двома давно чищеними обрусами. На вівтарі дерев'яний хрест з розп'яттям. Дзвінків два. Дзвіниця нужденна. Келих один олов'яний, патена пошкоджена. Ложечка дефектна. Пурифкаторів немає. Корпорал гарний, але нечистий. Воздух один убогий [разом] з малими. Мисочка олов'яна. Ампулок немає. Рушників, руш-никків, поясів і нараменників не було. Стихарів два. Фелон один убогий. Требник Желіборського. Служебник львівський. Є малий дзвінок. Кадильниця бронзова. У церкві не було свяченої води.

Чотири ікони на дереві. Хоругви вже злущені, колись намальовані. Єлей і святе миро в скляній посудині висять на стіні з року в рік.

Свята Євхаристія в олов'яній пушці є на вівтарі без всякої пошани. Цимборіуму немає. Частиці для хворих поновлює кожні дві неділі. Святі Тайни адмініструє відповідно до канонічних правил, тобто Служебника і нашого ритуалу. Похорон відправляє по-християнськи. Немає процесійного хреста. Вино до святкової Служби Божої купує у жидів.

Старе Село: церква на горі [арк. 37—37зв.]

У цьому селі є духівник на ім'я Григорій. Рекомендований його милістю вельможним паном Казимиром Ігнацим Лєщинським — графом з Лєшни, каште-ляном львівським. Висвячений у 1712 р. ясновельможним преосвященним отцем Варлаамом Шептицьким — єпископом львівським. Поставлений своїм намісником. Має інсталяційну грамоту. Метрика не в порядку. Не показав реєстру живих і померлих парафіян. Постійно перебуває в парафії. Богослужіння пильнує. Святі Тайни гарно адмініструє. Малим дітям проповідує тайни святої віри і молитви. До хворих охоче ходить. Ніхто не помер без християнських обрядів. Речі, що належать до церковного обряду, перебувають у різних місцях. Святе миро і єлей у хаті або в келії духівника.

Свята Євхаристія є в одній із двох олов'яних чаш, яка міститься у простій дерев'яній непомальованій пушці, що лежить на вівтарі, бо кивот відсутній.

Немає всіх книг до церковної відправи. Лише Псалтир, Тріодь цвітна*, Служебник і Требник Желіборського та Євангеліє. До проповідей — жодної. Казусів немає. Щорічно сповідається чотири рази. Корону виголює, волосся не часто відпускає з огляду на оточення. Донедавна був цілий лан церковної землі. Тепер нема і третьої його частини, з якої дає до двору чинш в обсязі 30 польських злотих, податок від великої рогатої худоби, бджолину десятину. Обмаль сіножатей. 18 дворів парафіян. Вони нічого такого не повідомили, що могло б компрометувати духівника.

Церква дерев'яна, збудована в давні часи на кшталт шопи під титулом Успення Пресвятої Богородиці. Пошита соломою. Цвинтар огороджений тином. Вівтар занедбаний, не прикрашений відповідно до синодальної настанови. Антимінс між обрусами. Хрест з розп'яттям дерев'яний. Відсутня підлога. Два дзвони на буку між гілками. Чаша одна олов'яна [разом] зі всім. Пурифікаторів немає. Рушничок під чашу чистий, в порядку. Воздух один великий [разом] з малими. Рушників, рушничків, гумералів і поясів належних не було. Альб дві. Фелонів два. Дзвінок малий один. Підсвічники дерев'яні. Кадильниця латунна. Свяченої води не було в церкві при дверях.

Ікон чотири — намісних, на дереві, гарно намальованих. Хоругва лише одна прикрашена образами.

Частиці для хворих поновлює кожні дві неділі. До хворих носить Святі Дари зі свічками і дзвінком.

Святі Тайни адмініструє відповідно до канонічних правил. Похорон відправляє по-християнськи. Процесійний хрест відсутній. Та й звичаєм він не передбачений.

Село Олешів (тепер Голешів) [арк. 37 зв.—38]

У цьому селі перебуває духівник на ім'я Василь Біркевич. Рекомендований його милістю ясновельможним паном Франциском Центнером* — воєводою смолінським. Висвячений у 1724 р. ясновельможним архіпастором, паном і добродієм. Поставлений княгиницьким намісником. Має інсталяційну грамо-

ту. Метрик не показав. Є всі книги до церковної відправи, до проповідей — жодної. Казусів немає. Сповідається чотири рази на рік. Церковного поля є на 80 днів орання. Сіножатей на 20 косарів. Парафіяльних родин 80.

Церква дерев'яна під титулом Святого Антонія Великого, збудована за благословення архіпастора, освячена журавнівським намісником. Вівтар, або престол відповідно за можливістю чисто прибраний. Антимінс між двома обрусами. Корпорал не належний. На вівтарі олов'яний хрест. Підлоги немає. Дзвіниця в порядку. Три дзвони.

Церковні опорядження такі: дві чаші олов'яні з приналежностями. Пурифікатори є. Воздухів великих з малими (їх кількість не показана — *П В.*). Мисочка олов'яна. Ампулок, поясів належних і рушників не було. Гумерал один. Альб три. Фелонів два гарних. Служебник і Требник львівські. Дзвінок один малий. Підсвічники дерев'яні. Дві латунні кадильниці. При церковних дверях свяченої води не було.

Ікони намісні будь-як намальовані. Апостолів нема. Хоругви гарні.

Свята Євхарисистія в одній із двох олов'яних чаш, поміщеній у дерев'яну негарну пушку, яка взята до захристії, а друга олов'яна чаша — переносна. Частиці для хворих поновлює що дві неділі. Вода до святого хрещення освячується під час самого богослужіння за давним звичаєм. Єлей зберігається у скляній посудині. Усі Святі Тайни адмініструє відповідно до наших канонічних правил. Похорон відправляє по-християнськи.

Село Бортники [арк. 38]

У цьому селі перебуває один духівник на ім'я Яків Биховський. Рекомендований його милістю ясновельможним паном Станіславом Потоцьким* — белзьким воєводою, грубешівським і опалінським старостою. Висвячений у 1732 р. преосвященним архіпастором. Поставлений журавнівським намісником. Має інсталяційну грамоту. Метрика в порядку. У поведінці та вчинках було мало негативного, бо в парафії духівник ще недовго. Речі, що належать до церковного обряду, не замкнені й залишені на вівтарі. Є всі книги до церковного богослужіння. До проповідей Ключ Казасіона. Має Казуси. Сповідається за своєю потребою. Церковного поля було перед тим вдосталь, але тепер дідич відібрав усе. Посесор* лише зі своєї ласки виділив духівникові невеликий шмат біля церкви. Сіножатей було на косарів 20, проте і ці у руках пана. Парафіяльних родин 60.

Церква під титулом Собору Найсвятішої Діви, за чиїм благословенням збудована не пам'ятає, належно відремонтована. Обведена тином, але не повністю. Вівтар оздоблений відповідно до синодальної конституції. Антимінс між двома обрусами. Хрест на вівтарі олов'яний. Дзвонів три на хвіртці під дашком.

Церковні прикраси: одна чаша олов'яна, пурифікатори є, воздушків два. Мисочка олов'яна з ампулками. Гумерал належний. Поясів, рушників і рушників належних не було. Альб три. Фелонів чотири. Служебник і Требник львівські. Один малий дзвінок. Підсвічники дерев'яні невеликі. Кадильниця латунна.

Усі ікони гарно намальовані, освячені намісником. Хоругви старі. Свята Євхаристія міститься у чаші, виготовленій відповідно до статків парафіян і поміщена в олов'яну пушку. Частиці для хворих поновлює згідно з конституцією. Святе миро — у скляній посудині разом з єлеєм. Святі Тайни, окрім Служби Божої, мало до тепер адміністрував, але завдяки своїй старанності в майбутньому набуде в усьому досвіду.

Примітки

Адамашка — шовкова тканина багрового, зеленого або блакитного кольору, яку привозили з Дамаску.

Альба (лат. albus білий) — довга біла одежа у вигляді сорочки з широкими рукавами. Одягається під фелон.

Ампулка (лат. ampulla флакон) — невелика випукла посудина для вина і води, що її використовують під час Літургії.

Антимінс (лат. ante mensa важливіше за престол) — чотирикутне полотно з вшитими в нього частинками мощів, яке розгортають на престолі для здійснення Літургії.

Архіпастор (гр. archê зверхність) — адміністратор священиків.

Бакалавр — у середньовічних університетах це спочатку студент, який склав іспити; пізніше — студент, який склав іспит на науковій ступінь.

Візитатор — той, хто виконує візитацію.

Візитація (лат. visitation відвідання) — перевірка діяльності парафій вищою адміністрацією.

Вікарій (vicarious заступник) — заступник, згодом церковний урядовець.

Вінець — книга для церковних проповідей.

Воєвода — провідник шляхти даної землі.

Воздух — покрівець для церковного посуду з причастям.

Гумерал (лат. humeralis нараменник) — нараменник, що вдягається латинським духовенством під альбу і вкриває шию та плечі священика. У церквах східного обряду не набув поширення.

Данилович Миколай — землевласник.

Даниловичева з Денгоффів Анна — землевласниця.

Десятина бджолина — податок від пасіки.

Дідич — землевласник, поміщик.

Долович Ян Кароль — землевласник.

Євангеліє (гр. euangelion добра новина) — книги, що описують життя і вчення Ісуса Христа. Є чотири Євангелія: від Матея, Марка, Луки та Йоана.

Євхаристія (гр. eucharistia подяка) — Пресвята Тайна тіла й крові Ісуса Христа у вигляді хліба й вина. Прийняття Євхаристії — святе Причастя.

Єлей (церковнослов. від гр. elaion оливкова олія) — оливкова олія, яку використовують для церковних обрядів.

Желіборський Арсеній — львівський єпископ від 1641 р. У 1646 р. заснував друкарню при соборі Св. Юра, яку потім переніс до Унева.

Інсталяція (англ. installation призначення на посаду) — надання посади, наприклад, пароха.

Казус (лат. câsus випадок) — випадок правдивий або вигаданий. Казуси поділяють на канонічні (тобто правничі), моральні та церковні.

Казус церковний — це збірник, де зведені випадки з практики пасторського досвіду, які полегшують виконання пасторських обов'язків.

Карафка (від іт. karaffa випукла пляшка) — випукла пляшка, часто з прикрасами.

Каштелян (лат. castellanus мешканець фортеці) — у давнину комендант фортеці та начальник цивільної й військової адміністрації; пізніше лише — почесний урядник.

Кивот (гр. kivotos скринька) — дерев'яна скринька на престолі, де в пущі тримають Святі Дари; має подекуди вигляд маленької церкви або земної кулі.

Китайка — шовкова тканина, яку завозили з Китаю.

Ключ — 1) маєток з кількох сіл; 2) книга з церковними проповідями.

Корона духовного — поголене або вистрижене місце на маківці — знак приналежності до духовенства.

Корпорал (лат. corpus тіло) — чотирикутний рушничок із тонкої лляної матерії, який розстеляють на престолі під чашу. У церквах латинського обряду на корпоралі розкладають частиці тіла Христового для причащання.

Крайчий — двірський урядник, який виконував обов'язки накриття столу.

Лєщинський Казимир Ігнаци — власник Журавнівського ключа.

Миро (гр. myron запашна олія) — запашна живиця з мирівця, яку разом з іншими пахощами використовують під час миропомазання; миро посвячує єпископ.

Намісник — йдеться про декана.

Намісні ікони — головні в іконостасі з зображенням Ісуса Христа й Матері Божої.

Огородок — книга для церковних проповідей.

Октоїх (гр. okto вісім) — збірник церковних співів без недільних богослужб для восьми голосів.

Парафія (лат. parochial поселення) — найменша церковно-адміністративна одиниця зі своєю церквою, церковним нерухомим майном, церковною громадою і священиком на чолі.

Патена (лат. patina сковорода) — церковне начиння у вигляді тарілки, на яку складають євхаристійний хліб.

Потоцький Станіслав — землевласник.

Посесор (лат. possessor володілець) — орендатор земельної ділянки.

Презентація (лат. Praesentatio — пропонувати) — форма вибору очільника парафії, коли його вибирає поміщик, а єпископ лише затверджує цей вибір.

Псалтир (від гр. psalterion щипковий музичний інструмент) — збірник релігійних пісень (псалмів) Старого Завіту.

Пурифікатор (лат. purificus чистий) — невеликий рушничок для витирання літургійного посуду.

Пушка — посудина, в якій зберігають мале євхаристійне начиння; вона призначена для перенесення Святих Дарів до хворих для їх причащання.

Ритуал (лат. ritualis обрядовий) — сукупність обрядів, які супроводять релігійний акт.

Роговизна — податок від великої рогатої худоби.

Святі Дари — те саме, що Євхаристія.

Святі Тайни — хрещення, миропомазання, євхаристія, покаяння та ін., які у католицькій і православній церквах прийняті для освячення людини.

Синод (гр. synodos збори) — збори визначних священиків під проводом єпископа або єпископів для спільного вирішення важливих церковних справ.

Синодальна конституція — збірник звичаїв і церковних настанов, прийнятих синодом.

Скибська Даниловичева Євфросина — землевласниця.

Служебник — церковна книга зі Службами Божими.

Староста — начальник повітової адміністрації.

Стихар (гр. sticharion одяг) — церковний одяг духовенства при богослужіннях.

Сукцесія (лат. succession передавання в спадок) — право спадщини після смерті якоїсь особи.

Треба — релігійний обряд (хрестини, вінчання, похорон тощо), який здійснює священик на замовлення вірників.

Требник — богослужбова книга для треб.

Трефолой (гр. tropolohia алегорична мова) — книжка з текстами святкових богослужінь для вечірні та утрені.

Тріодь (від гр. tri три і ôdê пісня) — богослужбова книга, що містить церковні відправи.

Тріодь цвітна — богослужбова книга, що містить церковні відправи від першого дня Великодня до початку Петрівки.

Фелон (гр. failonion сяйливий) — верхній широкий церковний одяг духовенства без рукавів, що його вдягають поверх альби.

Цетнер Франциск — власник княгиницького ключа.

Цимборіум (лат. ciborium металевий кубок) — чаша для постійного зберігання Святих Дарів.

Частиця — частинка подрібненого євхаристійного хліба.

Чинш (лат. census податковий перепис майна) — регулярний податок натурою або грішми, який платили феодалам за користування землею.

Шептицький Атанасій — львівський єпископ (1715—1746).

Шептицький Варлаам — львівський єпископ (1710—1715).

Шопа — приміщення для хліборобського знаряддя.

Шумлянський Йосиф — львівський єпископ від 1668 р.

Vasyl Popovych

PROTOCOLS OF THE GENERAL VISITATION IN THE ZHURAVNO DEANERY CHURCHES DURING 1732—1733 YEARS

The 280 — years old visitation protocols from churches of Zhuravno deanery, which consisted of 16 parishes, are for the first time translated into Ukrainian language from Polish, Latin, and Old Slavonic languages, and published. Information about the priests, sacral buildings, church property and quantity of Greek-Catholic families in every parish is given.

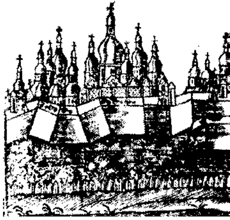
Keywords: manuscripts, Zhuravno, visitations.

Васыль Попович

ПРОТОКОЛЫ ГЕНЕРАЛЬНОЙ ВИЗИТАЦИИ ЦЕРКВЕЙ ЖУРАВНОВСКОГО ДЕКАНАТА 1732—1733 гг.

Впервые публикуются в переводе с польского, а местами и с латинского и церковнославянского языков рукописи более чем 280-летней давности — протоколы визитации церквей Журавновского деканата, в состав которого в то время входило 16 приходов. Приведены данные о священниках, сакральных сооружениях, церковном имуществе и количестве семей греко-католического обряда в каждом приходе.

Ключевые слова: рукописи, Журавно, визитации.



Людмила ГЕРУС

ДО ПОРТРЕТА ВЧЕНОЇ ЛЮБОВІ СУХОЇ

Публікація присвячується пам'яті вченої Любові-Анни Михайлівни Сухої, яка, понад чверть століття працюючи в Етнографічному музеї АН УРСР у Львові (тепер Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України), займалась вивченням української культури: формувала фондові колекції музею, досліджувала художні вироби з металу; писанка; обробку шкіри та рогу; одяг; музичні інструменти; свята, звичаї, обряди тощо. Подається спогад Д. Прокопів, яка впродовж п'яти останніх років життя Любові Сухої була поряд з цією високо освіченою, витонченої інтелігентної натури людиною.

Ключові слова: українська наука, етнолог, музейний працівник, художні металеві вироби, фондові збірки.

Любов Суха — визначна українська вчена, етнолог, музейний працівник, культуролог, неординарна особистість. Понад чверть століття свого життя Любов Суха присвятила вивченню української культури, працюючи в Етнографічному музеї АН УРСР у Львові (тепер Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України). Співробітники цієї установи пам'ятають учену та цінують її наукову спадщину.

Любов-Анна Михайлівна Суха народилася 27 липня 1910 р. в с. Любеля Жовківського району Львівської області в сім'ї вчителів. Початкову освіту здобула в Народній двокласній школі с. Любеля. Успішно склавши іспити, продовжила навчання у Львівській державній академічній гімназії. Середню освіту завершила у Першій українській приватній жіночій гімназії сестер Василіанок, фундатором і опікуном якої був митрополит Андрей Шептицький.

Вищу освіту отримала в 1930—1935 рр. у Львівському університеті на гуманітарному історико-філологічному факультеті, який завершила з присвоєнням ступеня магістра філософії. В той час у Львівському університеті навчались відомі в майбутньому особистості Катерина Матейко, Ірина Вільде, Богдан-Ігор Антонович, Іван Ковалик, Ярослав Рудницький тощо.

У 1944 р. Любов Суха розпочала наукову діяльність в Етнографічному музеї АН УРСР у Львові. Л. Суха була активною учасницею науково-дослідних експедицій, у яких із властивою їй фаховістю вивчала традиційну культуру українців, формувала фондові колекції музею. Зокрема, вчена опікувалася фондом писанки та художніх металевих виробів

Науково-пошукова діяльність вченої у 1954 р. увінчалась захистом дисертації за темою «Художні металеві вироби українців Східних Карпат (Станіславівська, Чернівецька, Дрогобицька, Закарпатська обл.: історико-етнографічне дослідження)» на здобуття вченого ступеня кандидата історичних наук. Згодом праця побачила світ у монографічному виданні «Художні металеві вироби українців Східних Карпат. — Київ: Вид-во АН УРСР, 1959. — 102 с. : іл.».

Монографія Л. Сухої була першим дослідженням художніх металевих виробів в українській науці. Залучивши значний експедиційний матеріал, літературні та архівні джерела, вчена висвітлила історію металообробки на території України від найдавніших часів до XX ст., провела класифікацію художніх металевих виробів та їхньої орнаментики.

Зусиллями вченої підготовлені численні статті й розвідки на теми: художні вироби з металу; писанка; обробка шкіри та рогу; одяг; музичні інструменти; свята, звичаї, обряди; народні промисли; творчість народних майстрів; побут колгоспників та робітників. Значна частина праць вченої не опублікована, зберігається в архівах, зокрема Інституту народознавства НАН України.

Тривалий час Любов Суха працювала над розділами фундаментальної двотомної колективної історико-етнографічної монографії «Українці», видання якої, підготовлене 1964 року, було заборонене ідеологічної цензурою. У тому ж році розділ «Українці», що з ілюстраціями налічував всього 207 сторінок (с. 572—779), був опублікований російською мовою у двотомнику «Народи Європейської частини СРСР» серії «Народи світу. Етнографічні нариси» («Народы Европейской части СССР: Т. 1 / под ред. В.А. Александрова, К.Г. Гуслистого, А.И. Залесского, В.К. Соколовой, К.В. Чистова ; Акад. наук СССР. Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. — Москва : Наука, 1964.— 984 с. (Народы мира. Этнографические очерки / под общ. ред. С.П. Толстова).

Після виходу на пенсію у 1970 р. Л. Суха продовжувала активно працювати. У 1988 р. у Львові на 78-му році життя Любов-Анна Михайлівна Суха відійшла у вічність. Поховано її на Личаківському кладовищі.

Спогад Даниїли Прокопів, яка впродовж п'яти останніх років життя Любові Сухої була поряд з нею, розкриває невідомі загалу риси характеру, звички, захоплення Любові Михайлівни, людини прекрасної душі, високо освіченої, інтелігентної особи.

Даниїла ПРОКОПІВ

СПОГАДИ ПРО ЛЮБОВ СУХУ

Познайомилась я з п. Любою Сухою влітку 1983 року. Якраз тоді я шукала, де могла б винайняти кімнату, і знайома запропонувала мені помешкання п. Люби, попередньо все з нею узгодивши. Знайома коротко розповіла мені, хто та пані. Я трохи налякалася.

Настав день зустрічі. Двері відчинила літня привітна жінка. Притулила мене до себе, по-материнськи поцілувала. Вся моя тривога зникла. Ми піднялися на третій поверх. Пані Люба запросила мене до своєї кімнати, запропонувала сісти. Почалася розмова. Пані Люба питалася про мій режим дня, чи беру роботу додому, чим займаюся, який маю відпочинок, і навіть коли купаюся, щоб не було накладок. Через декілька днів я переїхала до п. Люби. Відтоді почалося моє цікаве життя.

У п. Люби тоді мешкала Наталя Кобилянська з Космача, яка закінчувала університет. На той час вона перебувала на канікулах, і п. Люба тимчасово поселила мене в її кімнаті. Коли Наталя вийшла заміж, п. Люба зробила прийняття для всіх гостей, що приїхали на весілля. Тоді я з Наталиної кімнати перейшла в «малий покій», як казала п. Люба. Наталя з чоловіком прожили в п. Люби до отримання дипломів. А згодом я знову переселилася до великої кімнати, т.зв. бібліотеки.

У вихідні дні ми відвідували мистецькі виставки, музеї, театри, кіно, концерти. Після кожної виставки ввечері ми її обговорювали. Завжди у п. Люби знаходилась книжка про художника. Якщо ми збиралися в театр, п. Люба заздалегідь купувала квитки, в енциклопедичному довіднику ми знаходили зміст твору, одним словом — ішли підготовлені. В дитинстві я не любила опери. Коли чула оперну музику по-радіо, то вимикала. Якось п. Люба купила квитки на італійський фільм «Травіата». Я не знала, що це таке. Подивившись цей фільм, я по-інакшому сприйняла оперу. Після цього п. Люба відважилася взяти мене в оперний театр на оперу «Мадам Батерфляй». Я вийшла в захопленні. Ввечері ми ділилися враженнями.

Влітку ми робили прогулянки в Шевченківський гай. Навіть після моєї праці, повечерявши, йшли подихати чистим повітрям. П. Люба багато розказувала про цей парк, як його закладали, до кого зверталися і хто допомагав. Про церкву, яку сюди перевезли із с. Кривки. А історія цієї церкви така.

Коли у 1920-х рр. громада села після побудови нової церкви вирішила її розібрати, український мистецтвознавець та дослідник стародавнього українського мистецтва Михайло Драган зумів переконати селян у тому, щоб вони стрималися із її розбиранням. Завдяки його наступним клопотанням на кошти митрополита Андрея Шептицького в 1930 р. церкву під наглядом та керівництвом М. Драгана було розібрано, перевезено й зібрано у Львові як церкву для потреб монастиря отців Студитів. Зараз у цій

церкві є лавра Івана Хрестителя отців Студитів. По неділях, в основному в червні, в Шевченківському гаю відбувалися концерти на співочому полі. Приїжджали самодіяльні колективи з різних районів, міст і сіл Львівщини, виконували народні пісні, танці, відтворювали українське весілля. П. Люба брала з собою розкладне кріселечко, бо сісти на лавку було трудно, людей збиралося багато.

П. Люба цікавилася не тільки українською культурою. Дивилися ми також, наприклад, виставу в будинку вчителя на вул. Коперніка, поставлену польським народним театром за п'єсою Александра Фредро. У вихідні ми разом обідали. Харчувалися взагалі разом. Готували, хто коли мав час і можливість. Я в основному варила перші страви. Ганя, яка допомагала п. Любі по господарству, ліпила вареники, пекла цвібак. У п. Люби знаменито виходили запечене м'ясо, пляцок «пташине молоко». Знала багато старовинних галицьких переписів.

П. Люба не святкувала дня народження. Колись в Галичині це не було прийнято. Вона казала: «Нема чого рахувати роки». Але відзначала іменини 30 вересня. На іменини нікого не запрошувалося. «Хто вважає за потрібне прийти — прийде сам», — говорила. В цей день збиралося багато людей — друзів, знайомих, родичів. Приходили колеги з музею етнографії, хоч п. Люба вже не працювала. Стіл був скромно накритий. П. Люба — у вишитій блузці і вишитому фартушку, заки подавала до столу, потім фартух знімала. Пили, а, точніше, пригублювали, домашнє вино. На столі були канапки, салатки, пляцок з яблук чи «пташине молоко». Більше часу віддавали цікавим розмовам: зачитували уривки з нових видань, спогади про видатних людей, традиції. Було весело і цікаво.

П. Люба одягалася скромно, але зі смаком. Мала гарну фігуру, але не підкреслювала її. Ходили ми разом до кравчині. П. Люба шила сукню і блузку. Кравчиня зробила примірку, приталила суконку. П. Люба попросила трохи відпустити. «Але чому? — здивувалася кравчиня. — У пані така гарна фігура!»

П. Люба дотримувалася етикету. Акуратно зачесана і вдягнена, в будь-який час готова прийняти гостей. Вона говорила, що жінка завжди має бути елегантною. Фартушком користувалася тільки на кухні, халат одягала зранку до ванни. Потім переодягалася в спідницю і блузку. В кімнаті у неї на маленькому столику завжди лежали записники, календар, ручка. Там записувала план роботи на щодень, відвідини знайомих, зустрічі, виставки, театри, кіно, адреси, телефони.

Батьки п. Люби — п. Ольга і Михайло Сухі, родом з Белза, були учителями. Батько був директором школи в с. Любеля. В цьому селі народилася п. Люба, там минуло її дитинство зі старшим братом Юрієм. Батьки старалися дати добру освіту і гарно виховати дітей. Любу згодом віддали на навчання в монастир сестер ЧСВВ.

Зі спогадів дитинства п. Люби: її дідусь прожив понад 90 років. Коли він мав 90, мала Люба спитала його, як він то прожив так багато років, а дідусь відповів: «Ось бачиш цей коридор в школі? Це так, як би по ньому перейшовся — так швидко злетів час...».

Дитиною бавилася з сільськими дітьми, заходила до сусідської дівчинки «на квашену капусту» — їй там дуже смакувала, хоча вдома було все, бо жили в достатку.

Згадувала, як якийсь час у них мешкав двоюрідний брат, старший від Люби, ходив до сьомого класу. На Святого Миколая тато Люби поклав подарунки всім під подушку. Вранці всі раділи, розгортали подарунки. Любця хотіла швидше подивитися, взяла ножиці, щоб розрізати шнурок. Але тато не дав, казав, що треба бути терплячою, спокійно розв'язати. Двоюрідний брат насправді вірив, що до

них приходив Святий Миколай. Тато усміхнувся і почав йому пояснювати. Врешті брат говорив: «Як добре, що Ви мені все пояснили, а то я би виріс, оженився, і не робив би подарунків своїм дітям, а чекав би, що їх принесе Святий Миколай!».

П. Люба любила дітей. Коли поверталася з роботи, купувала цукерки, і на вул. Харківській, де мешкала, роздавала дітям. Вони чекали на неї щодня. Доповнювала свою бібліотеку дитячою літературою (де не було щось про Леніна, комсомол, піонерів). При нагоді роздавала ці книжечки. І мені давала для моїх племінників.

До молоді була в неї особлива любов. Часто збиралися хлопці і дівчата в помешканні в п. Люби. Чисельність їх збільшувалася і з роками змінювалася. Обговорювали культурні новини, організовували літературні вечори, ворожіння на Андрія, зустрічали Новий рік за старим стилем, обмінювалися думками. Стіл накривала п. Люба у великій кімнаті (бібліотеці). Це були традиційні канапки або фінки, цвібак, чай. Танцювали в неї в кімнаті під магнітофон. Відбувалися знайомства, які завершувалися одруженнями. Тут говорили про Україну, тут закладався міцний патріотичний фундамент в молодих серцях, український дух і запал передавався молодому поколінню. Живучи в радянський час, п. Люба зуміла своєрідно відмежуватися від нього.

Відвідували п. Любу також молоді подружжя — Оля і Нестор Когути з доньками Софією і Любою, Галя і Богдан Глистюки з синами Ярком і Юрком та інші. Приходив до п. Люби молодий літератор і критик Ярослав Мельник з с. Сміла на Рівненщині, він навчався на останньому курсі Львівського університету.

На виставці «Гавареччина», яку організували «Товариство Лева» в етнографічному музеї, п. Люба познайомилася з Мирославом Решетилом і іншими членами Товариства. Вони заприятелювали. Приходили до п. Люби за матеріалами, консультаціями з етнографії, позичали літературу. Деякі книжки п. Люба їм подарувала. Одна з них — «Гагілки», упорядкована д-ром Бариляком, ще дорадянського видавництва.

П. Люба з радістю приймала і моїх товаришів. Тоді я ходила підпільно на катехизацію. Збиралися ми в різних місцях, щоб не привертати до себе увагу. П. Люба хвилювалася за мене, запрошувала нас до себе: «Я не буду вам перешкоджати!» Для нас приготовляла канапки і чай.

Якось зайшов до мене мій приятель Микола (згодом о. Методій з монастиря Студитів, зараз вже покійний). Не пам'ятаю, про що йшла мова, але заговорили про вишивання, і Микола сором'язливо вийняв із сумки вишивку і показав п. Любі. Вона була захоплена. Микола сказав, що вишив багато рушників, наволочки на подушки. Побачивши його вишивку, п. Люба сказала, що не можна ховати від людей таке мистецтво, треба організувати виставку в музеї.

Товаришувала п. Люба з п. Оленою Пристай. Приходила також п. Софія Луців, яка була репресована, була в Сибіру. Мені п. Софія казала, щоб я не «жаліла» п. Любу і «витиснула» з неї все, що можна. Я тоді не розуміла цих слів. Зрозуміння прийшло до мене згодом, коли п. Люби вже не стало! А я ж могла тоді випитати в неї так багато всього, дізнатись стільки цінної інформації!

На вул. Круп'ярській мешкала двоюрідна сестра п. Люби Ірина Зрада. П. Ірина приходила вечорами, тоді згадували родину, знайомих, обговорювали різні події. П. Люба показувала мені фіранку, яку п. Ірина власноруч вигачкувала і подарувала їй.

П. Люба знала багатьох відомих людей. Згадувала, що коли перебувала на навчанні в монастирі, мала нагоду зустрітися з митрополитом Андрієм Шептицьким. П. Люба згадувала один факт. Якось при обіді їм видали дуже маленькі шматочки хліба в розрахунку на одну дитину. П. Люба тоді без дозволу взяла ще шматочок, і хтось залишився без хліба. І розказала це при сповіді митрополиту Андрею. Після цього хліба в монастирі було вдосталь.

Згодом п. Люба закінчила гімназію у Львові, у неї збереглась гімназійна фотографія з митрополитом. Також згадувала, як митрополит був присутній на її екзамені у львівському університеті. П. Люба відповідала і щось забула, а митрополит погладив свою бороду і про себе сказав: «Перемогли!» — і п. Люба відразу все згадала!

Вчилася п. Люба який час також у Львівському музичному інституті по класу фортепіано. Під час навчання одного разу студенти готували твір С. Людкевича. П. Люба була за фортепіано, інші студенти обступили її. Щось не виходило. Студенти були настільки зосереджені на роботі, що не почули, як відчинилися двері, і в кімнату увійшов сам С. Людкевич. Поза спиною п. Люби вдарив по клавішах: «Ось так! Ось так!», — і вийшов.

Кандидатську дисертацію з етнографії п. Люба захищала в Києві. На захисті був присутній М. Рильський. Коли прочитав прізвище п. Люби, пожартував: здвигнув плечима, зробив здивовану міну і сказав: «Я знаю, що є любов непогрішима, палка і т. д. Але про суху любов перший раз чую!».

У Києві П. Люба зустрічалася також з Тарасом Франком. Була знайома з А. Кос-Анатольським. В її студентські роки він грав на вечорах, балах.

Якось п. Люба розповідала мені, як вона подивилася виставку відомого художника Смольського. їй дуже подобалися його роботи, і п. Люба поцілувала портрет художника. Через якийсь час вона зустріла п. Смольського на вулиці і перепросила за те, що поцілувала його. Він здивувався. Не зміг згадати, коли таке сталося, і як то він був такий неуважний. Тоді п. Люба призналася, що поцілувала його портрет. «Дуже шкода! Краще би мене живого! — сміявся художник, — Отримати поцілунок від такої чарівної пані — велика честь!».

П. Люба знайома була з письменницею Іриною Вільде, яка приходила до мами п. Люби. В університеті вчилася з Богданом-Ігорем Антоничем. Згадувала про Іларіона Свєнціцького, Соломію Крушельницьку, Івана Труша. П. Люба збиралася написати спогади про видатних і цікавих людей, яких знала, але не встигла.

Мама п. Люби товаришувала з п. Ольгою Дучимінською — письменницею і поетесою. Коли п. Дучимінську арештували, приписавши їй причетність до вбивства Я. Галана, мама п. Люби посилала їй до тюрми посилки з продуктами. Після смерті матері п. Люба підтримувала зв'язки з п. Дучимінською, вони листувалися. Час від часу п. Люба їздила в Івано-Франківськ провідати старенську письменницю. П. Люба називала її матусею, а п. Дучимінська п. Любу — донею. На свій 100-літній ювілей п. Дучимінська написала вірш і переслала для п. Люби разом зі своєю фотографією. П. Люба писала короткі оповідання. В одному з них змальований образ п. Дучимінської, як вона приїжджала до Івана Франка. Здається, це оповідання називалося «Розбитий горщик».

Л. Суха і Дана Прокопів

В етнографічному музеї П. Люба працювала з 1939 р. (на роботу її прийняв Ф. Колесса). В музеї п. Люба працювала з цікавими людьми. Так, з Катериною Матейко разом вчилися в університеті, згодом разом працювали в музеї, разом їздили в експедиції в різні райони Рівненської, Волинської області. Працювала також з відомою художницею Оленою Кульчицькою.

Перша етнографічна праця п. Люби — «Побут дітей села Любелі». Працюючи в музеї, почала упорядковувати і досліджувати фонди металевих виробів, захопилася цим видом народного мистецтва. З цього захоплення постала друга її дисертація (перша була про рідне село Любелю).

Л. Суха і Дана Прокопів

Розповідала мені п. Люба, що мучать її викиди сумління, бо в одній своїй праці написала неправду. Йшлося про такий випадок. За Австрії в одного селянина хотіли забрати єдиного сина до війська. Як він не просився — нічого не допомагало. Йому порадили поїхати до цісаря. Він поїхав. Слуга доповів цісарю, що до нього приїхали. Цісар одягнув фрак, прийняв селянина і написав йому звільняючого листа. Але такого не хотіла пропустити цензура і п. Люба змінила історію так: як не просився дядько до цісаря, його не впустили.

П. Люба написала історичну повість «Біля броду стояв град», оповідання для дітей «Про що шумить сосновий бір» (про с. Любелю). Підписувалася псевдонімом Ганна Любельська. Мала свій книжковий екслібрис, який для неї виготовила художниця Любов Михайлівна Процик.

Написала історію Белза, план експозицій для Белзького музею, хотіла відкрити у цьому місті краєзнавчий музей. Для цього зконтактувалася з одним вчителем з Белза, який погодився допомогти. Збирала експонати у белзчан, що мешкали у Львові. Приносила додому, а потім відвозила учителю в Белз.

П. Люба, відколи пішла на пенсію, почала займатися улюбленими справами. Писала про гаївки, про святкування Івана Купала, виступала по радіо. Особливо багато часу і уваги віддавала філателії. Колекціонувала марки, конверти, робила виставки. Довго опрацьовувала матеріали. В основному, робила це вночі, а вдень спала. Коли їй була потрібна якась книжка, вона тихенько відчиняла двері, на пальцях йшла до книжкової шафи, не вмикаючи світла, щоб мене не збудити, знаходила потрібну книжку. Коли я зранку вставала о 6.30 год., то в її кімнаті ще світилося, вона ще не лягала.

П. Люба Суха підготувала філателістичні виставки «Літопис Львова», «Видатні жінки». Збирала матеріали для виставки «Ой Дніпре, Дніпре», але не встигла її скінчити. Зі сценарієм «Літопис Львова» виступала по телебаченню. Виставку «Літопис Львова» виставляли і в інших містах. Гарні відгуки відвідувачі залишали в книзі відгуків. П. Люба належала до товариства філателістів, щопонеділка ввечері ходила на зібрання. Обмінювалася марками, збирала відповідну інформацію. Разом ми ходили на філателістичні виставки. Я допомагала п. Любі в оформленні виставкових листків. Проводили спецпогашення конвертів. За виставки п. Люба отримувала подяки, нагороди. Ваза з надписом «Сухой Л.Н. за коллекцию «Летопись Львова». Львовское отделение ВОФ» зберігається у мене, разом із колекцією. Після смерті п. Люби з товариства філателії брали в мене колекцію «Літопис Львова» на філателістичну виставку. Вони хотіли викупити в мене колекцію, але я не згодилася.

П. Люба часто відвідувала могили померлих. Заздалегідь закуповувала букети різнокольорових безсмертників (якщо це було в холодну пору), на квітну неділю — базьку, влітку — ромашки, волошки. На Личаківському цвинтарі захоронений батько п. Михайло Сухий, товариші батьків. Мама п. Люби п. Ольга Суха похована на Кривчицях на цвинтарі по вул. Глинянський тракт. На Янівському цвинтарі похований племінник п. Люби Тарас Сухий. Про всіх розказувала, усім вділила квітку чи базьку. П. Люба в такий спосіб привчила і мене частіше відвідувати померлих.

П. Люба вела т. зв. «пам'ятники». Це альбоми, в яких на згадку «вписувалися» товариші і приятельки. Це дуже цікаві записники. Я час від часу їх переглядаю. Зберігся також «пам'ятник» мами п. Люби. Йому приблизно 108 років.

П. Люба була для мене взірцем у поведінці. Під її впливом розвивався мій світогляд. Вона була інте-

лігентною, толерантною, ввічливою, обов'язковою, виконавчою, наполегливою в праці, дисциплінованою. До всіх ставилася з пошаною, повагою — до малих і дорослих, до простих і освічених. Для усіх знаходила теплі слова, з усіма вміла вести розмову.

П. Люба добре знала польську, німецьку, латинську, чеську, білоруську мови. Отримувала запрошення на художні виставки в різні міста України, а також в Болгарію, Чехословаччину. Виписувала газети і журнали — «Вільна Україна», «Ленінська молодь», «Друг читача», «Філателія», «Жовтень», «Пам'ятки України», «Література а мастецтво», «Пиянер Беларуси» (білоруською), «Филателия ЧССР». Багато періодики докуповувала в кіосках.

Не пам'ятаю, як зайшла розмова з п. Любою про релігію. Але запам'ятала її слова: «Хто ходить до церкви, хто — до костела, а хто молиться вдома».

Коли вибирали папу Римського Івана Павла II, п. Люба була «прикована» до радіоприймача, купувала газети, щоб мати якнайбільше інформації. Купувала марки і конверти із фотографією Івана Павла II. Згадувала греко-католицьких священиків, яких знала до війни, які приїжджали до її батьків. Батьки п. Люби також їздили на парохію до отців.

Будучи у відповідному віці, п. Люба зробила заповіт по розподілу майна. Після її смерті, згідно із заповітом, всі її праці було передано в історичний архів Львова, дитячу літературу передано в сиротинець.

П. Люба померла в 1988 р., коли відзначалось 1000-ліття хрещення Русі. Не дожила до Незалежності України всього два роки.

П. Люба була представницею української галицької інтелігенції з її традиціями, світоглядом, який завжди, за будь-яких обставин, залишався українським, глибоко патріотичним.

1. *Волошин М*. Любов Суха — дослідниця народних промислів українців Східних Карпат (до 25-ліття з дня смерті) / Мар'яна Волошин // Народознавчі зошити. — 2013. — № 3 (111). — С. 509—518.
2. *Волошин М*. Науковий доробок Любові Сухої та її внесок у розвиток української етнографії в 1940—1950-х рр. / Мар'яна Волошин // Галичина: Всеукр. наук. і культ.-просв. краєзн. часопис. — Івано-Франківськ, 2013. — Ч. 22—23. — С. 514—522.
3. *Гургула-Щурат О*. Любов Суха / Олександра Гургула-Щурат // Пропам'ятна книга гімназії сестер Василіанок у Львові. — Львів : Основа, 1995. — С. 132.
4. Енциклопедія українознавства: Словникова частина : в 11 т. / Наукове Товариство ім. Шевченка ; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. — Париж ; Нью-Йорк : Молоде життя, 1976. — Т. 8. — С. 3106. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://diasporiana.org.ua/slovniki-dovidniki/4795-entsiklopediya-ukrayinoznavstva-t-8-slovnikova-chastina/.

Lyudmyla Gerus

ON PORTRAIT OF THE SCIENTIST LYUBOV SUKHA

A publication is dedicated to the scientist Lyubov-Anna Mykhaylivna Sukha, who has been working for more than 25 years in the Museum of ethnography of the Academy of Sciences of the USSR (now — the Museum of ethnography and art craft of the Institute of ethnology of the NAS of Ukraine). She was engaged as a researcher of Ukrainian culture: formed the stock collections of the museum, investigated the art products of metal; Easter Egg; leather working; clothes; musical instruments; holidays, mores, rites etc. Memoirs of D. Prokopiv, who has been working with Lyubov Sukha, marking her as such a well-educated and intelligent person, for the last five years of her life, are also given.

Keywords: Ukrainian science, ethnologist, museum worker, art products of metal, stock collections.

Людмыла Герус

К ПОРТРЕТУ УЧЕНОЙ ЛЮБОВИ СУХОЙ

Публикация посвящается памяти ученой Любови-Анны Михайловны Сухой, которая, более четверти века работая в Этнографическом музее АН УССР во Львове (теперь Музей этнографии и художественного промысла Института народоведения НАН Украины), занималась изучением украинской культуры: формировала фондовые коллекции музея, исследовала художественные изделия из металла; писанку; обработку кожи и рога; одежду; музыкальные инструменты; праздники, обычаи, обряды и т. Подается воспоминание Д. Прокопив, которая на протяжении пяти последних лет жизни Любови Сухой была рядом с этим высоко образованным, изящной интеллигентной натуры человеком.

Ключевые слова: украинская наука, этнолог, музейный работник, художественные металлические изделия, фондовые собрания.

Рецензії

Михайло ГЛУШКО

ВАЖЛИВА ІСТОРІОГРАФІЧНА ПРАЦЯ

Конта Р.М. Етнологічні дослідження в Науковому товаристві імені Шевченка у Львові (1892—1940 рр.): історіографія. Монографія / Р.М. Конта. — Київ : VADEX, 2014. — 454 с.

Наукове товариство імені Шевченка у Львові по праву вважається найстарішою українською науковою організацією, навколо якої від самого початку її існування гуртувались значні творчі сили задля розгортання різноаспектної дослідницької та організаційно-видавничої діяльності, зокрема й з етнології. Однак після добровільно-примусового «саморозпуску» в січні 1940 р. багатющі напрацювання її членів опинились, фактично, на маргінесі, а саму установу було оголошено поза законом. Тому відновлення її діяльності 21 жовтня 1989 р. стало знаменною подією в історії української науки.

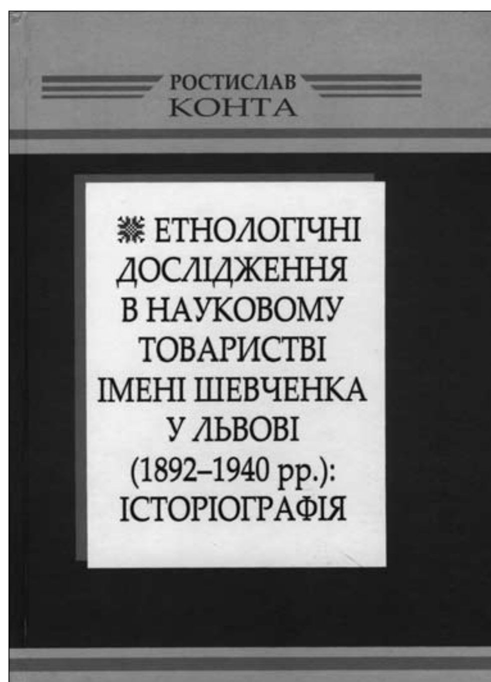
Наступного (1990) року відновила діяльність Етнографічна комісія, яка була одним з провідних структурних підрозділів Товариства. Тоді ще ніхто не міг передбачити, що через 25 років об'єктом уваги українських учених будуть не лише народознавчі дослідження членів НТШ у Львові, а й історіографія цих студій. Хоча б тому, що на перших порах співпраця українських істориків, етнологів, фольклористів та інших фахівців налагоджувалась з Товариством доволі кволо, а все через те, що тематика їх попередніх наукових зацікавлень і рівень вирішення дослідницьких проблем не відповідали вимогам, які свого часу запровадили Михайло Грушевський, Іван Франко, Федір Вовк, Володимир Гнатюк та інші провідні вчені. Один показовий приклад: перші свої праці історики Франкового університету оприлюднили на шпальтах «Записок НТШ» лише через чотири роки після початку їх виходу в незалежній Україні [2, с. 89—90].

Нині (через чверть століття), як засвідчує монографічне дослідження доцента кафедри етнології і краєзнавства Київського національного університету імені Тараса Шевченка Ростислава Конти, науковими студіями в НТШ у Львові загалом і народознавчими зокрема цікавляться десятки істориків, етнологів, фольклористів, мовознавців, літературознавців, музеєзнавців та інших фахівців, а їх творчий доробок сягає тисячі одиниць. До речі, залучена й опрацьована автором кількість праць (джерел, довідкової літератури, монографій, наукових збірників, статей, бібліографічних видань, рецензій й оглядів літератури, дисертацій та авторефератів дисертацій) налічує 1047 назв. Очевидно, самотужки оволодіти цим доробком без узагальнюючих праць, якими є передусім історіографічні, вже неможливо. Рецензоване дослідження актуальне також тому, що автор уперше простежив процес накопичення знань

з порушеної проблеми, визначив її вузькі місця, прогалини і недоліки, окреслив перспективи їх наукового вирішення в майбутньому тощо, про що йдеться вже у «Передмові» (с. 11).

Основну частину монографічної праці київського історика й етнолога відкриває традиційний для відповідних видань розділ — «Історіографія, джерела та методологія дослідження». Своєю чергою він складається з чотирьох підрозділів, у яких Р. Конта аналізує основні етапи та напрями вивчення організації етнологічних досліджень в НТШ у Львові в 1892—1940 рр., з'ясовує загальний стан розробки порушеної проблеми, характеризує та класифікує джерельний комплекс з досліджуваної тематики, визначає теоретико-методологічні засади історіографічної проблематики.

Кожний з цих аспектів є важливим для автора, позаяк створює підґрунтя для скрупульозного аналізу творчого доробку українських учених зі сфери науково-дослідницької і видавничої діяльності НТШ у Львові до 1940 року. Так, торкаючись аналізу джерельного комплексу, етнолог виділив вісім періодів у розробці досліджуваної проблеми, а також декілька окремих напрямів, зокрема й історіографічний. Аналізуючи загальний стан наукових студій, пов'язаних з діяльністю НТШ у Львові на ниві етнології та фольклористики, Р. Конта з'ясував, що за понад столітній період українські вчені торкались його вже неодноразово. До 1991 р. науковці УРСР вивчали народознавчий доробок переважно Івана Франка, частково Володимира Гнатюка і Філарета Колесси, діаспори — історіографічні здобутки Михайла Грушевського (Любомир Винар). Творчість інших діяльних членів Товариства або замовчувалась, або була оголошена в УРСР шкідливою з ідеологічних міркувань. За останню чверть століття тематика наукових зацікавлень українських учених різного гуманітарного профілю (істориків, етнологів, фольклористів, музикознавців та ін.), пов'язаних з етнологічною діяльністю Товариства, суттєво розширилась, а їхній творчий доробок зріс на декілька порядків (праці Зінаїди Зайцевої, Віталія Тельвака, Романа Кирчіва, Михайла Гнатюка, Миколи Козлова, Оксани Сапеляк та ін.). І все ж, як зауважив дослідник, наявні студії поки що позбавлені системності і комплексності. Від себе доповнимо: показовим у цьому відношенні може бути стан вивчення ет-



нографічного доробку Івана Франка. Зокрема, монографія Маріули Ломової «Етнографічна діяльність І. Франка» вже 58 років є єдиним, давно застарілим і невеликим за обсягом (усього 120 с.) узагальненим етнологічним дослідженням [5]. І це попри те, що в незалежній Україні діють щонайменше три інституції, безпосередньо пов'язані з його іменем: Інститут Івана Франка НАН України, Інститут франкознавства Львівського національного університету імені Івана Франка та Інститут франкознавства Дрогобицького національного педагогічного університету імені Івана Франка.

Торкаючись складових джерельного комплексу, автор монографії цілком слушно виділив вісім їх груп — документальні джерела; узагальнюючі та монографічні праці про етнологічні дослідження в Товаристві 1892—1940 рр.; матеріали наукових конференцій; навчальні підручники, посібники, довідкова та науково-популярна література, енциклопедичні видання; рецензії, некрологи, книжкові огляди, анотації та критично-бібліографічні видання; мемуари, спогади, біографії, листування та джерела особового походження; українська і зарубіжна періодика; публіцистична література. Дослідник виявив добру обізнаність з теоретико-методологічними засадами історіографічної проблематики. Особливо докладно він торкнувся дискусійних питань стосовно розмежування основного змісту ключових наукових понять з досліджуваної ділянки наукових знань («ет-

нографія», «етнологія», «фольклористика», «культурна антропологія», «соціальна антропологія», «народознавство»), спираючись у своїх оцінках як на досягнення сучасних українських учених, так і зарубіжних (російських, англійських)[1]. Не можемо погодитись лише стосовно інтерпретації автором поняття «українознавство» (с. 66). На наше глибоке переконання, в незалежній Україні ця «самостійна» галузь науки загалом і як синонім «народознавства», «етнографії» чи «етнології» зокрема є цілком штучною; виникла вона наприкінці 80-х — на початку 90-х років минулого століття як альтернатива радянській суб'єктивній системі історичних знань про українців та Україну. Словом, якщо йдеться про «українознавство», то його можна розглядатися лише в іноетнічному контексті — як «грузинське», «польське», «турецьке» чи ще яке-небудь інше. Наприклад, беззаперечним українознавцем є молода шанхайська дослідниця Ліша Сюй, яка нещодавно на спеціалізованій вченій раді філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка блискуче захистила кандидатську дисертацію «Художня проза Пантелеймона Куліша у контексті українського романтизму» [10].

У другому за ліком розділі «Висвітлення організаційного оформлення НТШ: етнологічний аспект» Р. Конта торкнувся двох питань: стану дослідження проблеми реформування Товариства та місця і ролі його структурних підрозділів у розвитку народознавчих знань. Зокрема, автор монографії з'ясував, що тривалий період ці питання цікавили істориків науки спорадично, хоча деякі публікації сягають самих початків діяльності інституції (М. Грушевський, Дмитро Дорошенко, В. Гнатюк). У повоєнний період найбільше долучилися до їх висвітлення українські історики діаспори (Василь Лев, Матвій Стахів, Ярослав Падох та ін.). І все ж, як доводить дослідник, найбільшою ґрунтовністю відзначаються студії історії реформування Товариства та місця і ролі його структурних підрозділів у розвитку різних галузей знань гуманітарного профілю, зокрема й етнології, дослідників незалежної України. Серед них виділяються праці З. Зайцевої та О. Сапеляк, а також інших сучасників — Ярослава Грицака, Всеволода Наулка, Андрія Франка, Юрія Шаповала. Цілком доречно порушив етнолог питання про першого голову Етнографічної комісії (с. 108—109), оскільки воно дискусійне й досі.

Предметно розглядається в книзі наукове осмислення методологічної та організаційної складових народознавчих досліджень в НТШ (розділ третій). Зокрема, простудіювавши доробок різних провідних і маловідомих знавців народознавчої діяльності в Товаристві, Р. Конта виділив такі три його ключові аспекти: програмні засади, методи та методологія етнологічних досліджень членів НТШ у наукових студіях XX — початку XXI ст.; стан дослідження історії формування і збереження музейних етнографічних збірок; студіювання історії серійних і не серійних етнографічних видань Товариства. Як відомо, відповідним видам діяльності в НТШ у Львові приділялась величезна увага, а їхня успішна реалізація увінчалась багатющими творчими здобутками. Тому, як наголошує вчений, кожний з них завжди викликав підвищене зацікавлення в наступників — етнологів, фольклористів, музеєзнавців, видавців та інших фахівців. Автор зі знанням справи оцінює їх науковий доробок, простеживши етапи і тенденції збагачення літератури та розширення тематики історіографічних студій, з'ясувавши конкретний вклад сучасних знавців етнографічно-музейної праці чільних членів Товариства та ін. Наприклад, торкаючись наявної літератури, яка стосується видань і друкарства НТШ у Львові довоєнного періоду, Р. Конта мав усі підстави виділити п'ять груп історіографічних джерел, часто звіряючи наукову позицію чи міркування автора публікації з наявними у «Записках», «Хроніці» та «ЛНВ» відомостями (с. 156—171). Слушним є спостереження Р. Конти стосовно того, що методика і методологія народознавчих досліджень у Товаристві більше цікавлять фольклористів (Софію Грицу, Миколу Дмитренка, Ганну Сокіл, Святослава Пилипчука, Ярослава Гарасима, Віктора Давидюка та ін.), тоді як сучасні українські етнологи поки що пасуть задніх на цьому поприщі. Як доводить автор, за роки незалежності суттєво пожвавилось студіювання етнографічного музейництва в НТШ у Львові, передусім зусиллями Таїсії Гонтар, Лесі Сілецької, Ганни Скрипник, Віталія Куш-

[1] До речі, автор рецензованої монографії значно глибше осягнув спільне і відмінне у кожній із зазначених ділянок наукових знань, ніж його колеги, які нещодавно також опублікували цікаву монографічну працю з історії розвитку української етнологічної науки [4].

ніра та ін. До переліченого ряду імен слід би додати ще львівського історика Тараса Романюка, автора низки праць про діяльність Ярослава Пастернака в Етнографічній комісії та Музеї НТШ у Львові наприкінці 30-х рр. XX століття [8, 9].

Цілком доречним є виділення Р. Контою окремого (четвертого) розділу «Наукові інтерпретації вкладу М. Грушевського як етнолога та організатора етнологічних студій в НТШ». Хоча б тому, що саме зусиллями цього вченого українське народознавство сягнуло нових вершин, а творчі здобутки його провідних представників стали орієнтиром для багатьох наступних поколінь етнологів і фольклористів. Зважаючи на масштаби постаті М. Грушевського, автор рецензованої праці обмежився лише аналізом стану дослідження його діяльності як реформатора Товариства загалом і структурних підрозділів етнографічного спрямування зокрема, історіографії розробки істориком методології етнологічних досліджень та його діяльності як етнолога в межах НТШ у Львові. Проаналізувавши науковий доробок декілька десятків діаспорних і сучасних вітчизняних знавців, з одного боку, історії Товариства наприкінці XIX — на початку XX ст., з іншого — життєвого і творчого шляху його головного провідника (дослідження Любомира Винара, Олега Романіва, Олега Купчинського, Михайла Глушка, Ігоря Гирича, Зінаїди Зайцевої, Оксани Гомотюк, Леоніда Зашкільняка, Ярослава Грицака та ін.), автор не безпідставно дійшов висновку, що за роки незалежності зроблено значні кроки на шляху осягнення кожного із зазначених наукових аспектів. Водночас дослідник виявив чимало прогалин і недоліків на цьому поприщі. Зокрема, подальшого студіювання потребують методологічні засади М. Грушевського, які він обстоював й активно застосовував у працях народознавчого спрямування (с. 199), а також дослідження доробку вченого як краєзнавця, фольклориста, етнопсихолога, етносоціолога, фахівця інших галузей знань гуманітарного профілю. Словом, загальний висновок Р. Конти про те, що наукова «проблема «М. Грушевський-етнолог» вирішена поки що слабо» (с. 223), є не безпідставним. Нею мало б зацікавитися значно ширше коло народознавців та істориків у майбутньому.

Завершальний (п'ятий) розділ монографічного дослідження Р. Конти, найбільший за обсягом (с. 224—345), викликає зацікавлення тим, що стосується висвітлення народознавчих досліджень на сторінках трьох основних видань НТШ у Львові — «Хроніки НТШ у Львові», «Записок НТШ» і «Літературного наукового вісника». Постановка цього питання є для нас несподіваною і цілковито новаторською. Хоча б тому, що «Хроніку» етнологи розглядають переважно як важливе джерело для з'ясування історії розвитку народознавчих досліджень у Товаристві в довоєнний період, а до «ЛНВ» звертаються лише у крайньому випадку — якщо не вистачає інших видів джерел. Принаймні серед них і досі превалює думка, що цей друкований орган цікавий передусім літературознавцям. Натомість аналіз рецензованого дослідження засвідчує, що обидва зазначені друковані органи приховують, так би мовити, й іншу сторону медалі — історіографічну, позаяк відомості, оприлюднені в різних рубриках («З Товариства», «Діяльність секцій і наукових комісій Товариства», «Дійсні члени НТШ», «Нові видання НТШ», «Хроніка та бібліографія» та ін., а також відозви, програми тощо), стосуються не лише різносторонньої народознавчої діяльності його членів, а й часто містять оцінку наукової новизни та якості їхньої науково-пошукової і друкованої продукції. Ще більшої уваги заслуговують з цього погляду «Записки», сторінки яких дуже часто були місцем перших оцінок наукових здобутків як самих членів Товариства, так й етнологів, фольклористів, істориків та інших фахівців усієї Європи.

Перечитуючи п'ятий розділ монографії, і, зважаючи на кількість публікацій народознавчого характеру (статей, рецензій, відгуків, анотацій, некрологів тощо) та обсяг історіографічної інформації, наявної на шпальтах «Записок», а також на сторінках «Хроніки» і «ЛНВ», у нас мимоволі закрадалась думка, що він може бути навіть окремим самостійним монографічним дослідженням. І не безпідставно, бо, незважаючи на всі старання автора максимально охопити і висвітлити порушені дослідницькі аспекти, фізично це зробити в одній праці неможливо. Загадкою залишились для нас критерії відбору дослідником фактографічного матеріалу, особливо залученого із «Записок НТШ», в яких містяться різнопланові джерельно-історіографічні відомості. Один показовий приклад: до Першої світової війни серед дописувачів цього друкованого ор-

гану існувала чітка система «спеціалізації». Так, в різні роки В. Гнатюк відповідав за огляди часописів «Житє і слово», «Киевская старина», «Этнографическое обозрение», «Живая старина» та ін. [1, с. 5—35], Зенон Кузеля — за огляди періодичних видань з етнології, антропології та археології країн Західної Європи [7, с. 92—101]. Члени НТШ у Львові оприлюднили десятки-сотні рецензій на окремі повідомлення, статті, монографії як українських, так і зарубіжних народознавців. Наприклад, за нашими підрахунками, лише в «Записках НТШ» 60 рецензій опублікував Василь Доманицький [3, с. 13], зокрема й на значну кількість праць з етнографії [6, с. 31—43]. Це саме стосується й інших діяльних членів Товариства досліджуваного періоду, тобто до 1940 року.

І все ж, навіть на основі залученого матеріалу та його аналізу автору вдалося простежити загальний процес і тенденції висвітлення народознавчої проблематики на сторінках «Хроніки», «Записок» і «ЛНВ», з'ясувати слабкі місця і намітити перспективи його наукового вирішення в майбутньому.

Словом монографічне дослідження Ростислава Конти містять багато нових наукових спостережень та оцінок, окреслює цілу низку прогалин і недоліків студіювання історії етнологічних досліджень НТШ у Львові загалом та його діяльних членів зокрема. Визначені автором пріоритети наукових зацікавлень на майбутнє, сподіваємось, будуть реалізовані як самим київським ученим, так й іншими шанувальниками НТШ в Україні. Від себе доповнимо три напрями, які мали б привернути увагу сучасників, зокрема й історіографів. Перший напрям — вивчення збирацької і видавничої роботи народознавців НТШ у Львові другого чи навіть третього ешелону (Луки Гарматія, Антона Онищука, Івана Волошинського, Володимира Левинського, Іларіона Свєнціцького, Дмитра Єндика та десятки інших дослідників), працю яких високо цінували М. Грушевський, І. Франко, В. Гнатюк та Ф. Вовк. Другий напрям — нового осмислення й узагальнення потребують наукові, культурні та приватні зв'язки Проводу НТШ у Львові й керівництва комісій, передусім Етнографічної з ученими Наддніпрянської України. Третій напрям — без належного з'ясування народознавчих зв'язків Товариства з відповідними центрами й осередками слов'янських і неслов'янських народів Європи про комплексну всебічну оцінку етнографічної і фольклористичної діяльності НТШ у Львові в 1892—1940 рр. та його членів не може бути й мови.

1. Володимир Гнатюк (1871—1991): бібліографічний покажчик / упоряд. М. Мороз, М. Мушинка. — Львів : Вид-во НТШ, 1992. — 151 с.
2. *Глушко М.* Наукові зв'язки викладачів історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка з Науковим товариством імені Шевченка в Україні (1989—2013 рр.) / Михайло Глушко // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 2014. — Вип. 50. — С. 73—109.
3. *Глушко М.* Співпраця Василя Доманицького з Науковим товариством імені Шевченка у Львові / Михайло Глушко // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2012. — Вип. 47. — С. 6—16.
4. *Капелюшний В.П.* Українська етнологія у європейському контексті (друга половина XIX ст. — 20-ті рр. XX ст.) / В.П. Капелюшний, Г.М. Казакевич, М.В. Чернищук. — Вінниця : Ніла-ЛТД, 2013. — 208 с.
5. *Ломова М.Т.* Етнографічна діяльність І. Франка / Т.М. Ломова. — Київ : Вид-во АН КРСР, 1957. — 120 с.
6. Невтомний робітник на рідній ниві: Василь Миколайович Доманицький. Науково-допоміжний біобібліографічний покажчик (До 100-річчя від часу смерті) / упоряд. Л.Т. Демченко, Н.В. Адешелідзе. — Черкаси, 2010. —59 с.
7. *Пацай Т.* Зенон Кузеля: життя і народознавча діяльність / Тамара Пацай. — Львів : Бона, 2013. — 251 с.
8. *Романюк Т.* Діяльність Ярослава Пастернака в Етнографічній комісії Наукового товариства ім. Шевченка / Тарас Романюк // Етнічна культура українців: Ювілейний збірник до 10-річчя кафедри етнології [Львівського національного університету імені Івана Франка]. — Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. — С. 48—62.
9. *Романюк Т.* Ярослав Пастернак: родина, особистість, творчість / Тарас Романюк // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. — Львів, 2010. — Вип. 14. — С. 454—493.
10. *Сюй Л.* Художня проза Пантелеймона Куліша у контексті українського романтизму : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Сюй Ліша. — Львів, 2015. — 20 с.

Євгенія СЯВАВКО

ЩЕ ОДНЕ МАЛОЗНАНЕ ІМ’Я

Кирчів П. Образки з галицьких буднів / Павло Кирчів. — Львів : Тріада плюс, 2015. — 396 с.

У книзі, яку ми з любов’ю тримаємо у руках, — вибране з багатогранної спадщини непересічної особистості — письменника, поета, педагога, громадсько-культурного діяча останніх десятиліть XIX — початку XX ст. Павла Кирчіва (1862—1916), що залишив помітний слід у надбаннях тієї епохи, яку він представляє. На жаль, його діяльність поки що не представлена належно нашій суспільності і не оцінена нею.

Книгу упорядкував професор Роман Кирчів. Він доклав чимало труду для виявлення розпорошених у галицьких та буковинських виданнях і захованих в архівах текстів Павла Кирчіва, належної підготовки їх до сучасного видання з потрібною бібліографічною інформацією і коментарями в примітках та прикінцевим поясненням незрозумілих і малозрозумілих слів. Відкриває книгу обширна вступна стаття упорядника.

Епоха, в якій жив і творив Павло Кирчів, багата подіями, іменами, набутками нашої національної культури, зокрема і в Галичині. У рецензованій книзі відображена та епоха в різних її проявах — суспільно-політичному, морально-етичному, релігійному, громадському, родинному і т. д. Ціла плеяда діячів на ниві нашої культури, а це Іван Франко, В. Стефаник, М. Павлик, О. Партицький, О. Огоновський та ін. зуміли вдихнути в почуття і свідомість галичан впевненість у світлий завтрашній день свого народу, бажання докластись кожному до наближення цього світлого дня. І вони вказували галицькому люду шлях до нього.

Павло Кирчів був близьким до тих людей, був у їх когорті, співпрацював з багатьма з них. Про їх стосунки і співпрацю є численні свідчення, розпорошені в різних тогочасних публікаціях, споминах, листуванні. Однак праці, в якій було б представлено багатогранний доробок одного з достойних представників своєї епохи і її духовної еліти, до цього часу не було.

Книга «Образки з галицьких буднів» компенсує це упущення цікаво, науково достовірно представленим матеріалом, що вказує на достойне місце цієї людини в лавах тих, що своєю наполегливою щоденною працею здобували кращу долю для свого народу, збагачували його самобутню культуру.

Цю свою самобутність, українську галицьку ідентичність П. Кирчів демонструє всіма засобами, і в першу чергу мовними. Мовні конструкції, лексика, якою він оперує, епітети й образи його творів свідчать про органічну спорідненість автора з ними.

Незаперечним надбанням є оповідання П. Кирчіва, які за проблематикою і художньо-зображувальною колористикою належать до української новелістики кінця XIX — початку XX століття.

Уже в першому, опублікованому в цій книзі, оповіданні «Голод» П. Кирчів зауважує, що селянин уміє мобілізувати себе перед всілякою небезпекою, яка змушена була відступати перед силою людської праці, праці хліборобів, що живили «всіх і вся». В оповіданні (селівці) слово «Хлібороб» виступає узагальненням усього українського селянства, його незалежного духу і написане з великої літери. Селянин сам на сам залишається перед найбільшими бідами й негодами. Тонко й коректно зауважує автор про відстороненість від селянських проблем панів-лібералів, які в передчутті, що й вони можуть постраждати через біди й проблеми селян (в конкретному випадку від засухи, яка спричинила голод), прибігають до звичних своїх засобів: «знов взятись думати, чи не почати б нам мудрої, всесторонньої розважливої над тим наради і т. д.» (с. 63). Вони організовують «бали, концерти, забави на добродійні цілі… Ніхто не жалів на дорогі шати, убори, цінні напитки», щоб нібито прийти селянинові «на поміч», а зрештою дають йому «для …худібки грудку солі» (с. 64). Коли вже голод виморив усю родину і самого Хлібороба, ці «добрі пани прийшли до його хати з наданою ними допомогою — «сосуд земних плодів, 3 франки і 5 су безпроцентної позики…», отримання якої він (вже неживий до того часу) мав скріпити своїм підписом. На обличчі ж хлібороба Івана вже «давно застиг гіркий усміх розпуки й іронії» (с. 66).

У своїх селівках П. Кирчів показує, як тодішня влада всіляко протидіяла будь-яким проявам соціальної активності українського селянства, сприяла його ізоляції від будь-яких джерел та засобів, що могли пробудити в українському селянинові його самоповагу, національну самосвідомість. В оповіданні-селівці «Надія Хлопська» лаконічно, але дуже переконливо показано, як селянин мусить критись перед місцевою владою зі своїм прагненням до знань, до інформації, поданої в пресі, крім тої, що надає «офіціялка» (провладна офіційна газета). Почувши стук у двері, головний герой, від імені якого ведеться розповідь, «…Глипнув оком чи не лежить дещещо на столі, яка книжка або газета…».

Не можна не відзначити особливість, властиву прозовим творам П. Кирчіва: його майстерне застосування алегорій, що проявились в уже згаданих тут нами його селівках «Голод», «Надія Хлопська», та й в багатьох інших. І «Голод», і «Надія Хлопська» представлені як одухотворені живі істоти. В цьому автор виявив свій оригінальний підхід до зображуваних ним явищ звичайного життя людей.

Крім офіційних владних структур (в оповіданнях це «Автономія», «Політика», «Комітети» та ін.) український селянин терпів багато лиха й від місцевих лихварів (їх типовий представник — «Мошко»), які користалися безвиходдю сільської бідноти і виманювали у неї останній гріш в своїх корчмах, де вона шукала відраду й заспокоєння від усіх бід хоч на якийсь короткий час. Влада була зацікавлена в існуванні лихварства, і воно набуло великого поширення в Галичині, зокрема на рідній П. Кирчіву Сколівщині і в його рідному селі Корчин.

Крім лихварів сільських обдирали народ і різного роду лихварі ярмаркові. Не маючи можливості придбати в селі елементарних речей — сірників, нафти, щось з одягу, селяни їхали у місто на ярмарок, а це завжди закінчувалося відпочинком у корчмі. Відвідини у той час ярмарків були пов'язані з великими матеріальними витратами, обманом людей, їх фізичною втомою.

У боротьбі з лихварством та іншими бідами українського селянства неоціненне значення мала просвітницька робота представників народної інтелігенції — вихідців з тих же селян, які наперекір тяжким обставинам життя все ж здобули знання й ділилися ними зі своїми братами-селянами. Це не були ті «патріоти-хруні», які розкидалися популістськими гаслами й обіцянками, шукаючи собі прихильність простих людей, щоб звернути на себе увагу і закріпитися бодай на трохи вищих щаблях суспільства. Це були справжні й послідовні патріоти своєї Вітчизни, справжні захисники інтересів народу. Вони не кидалися високопарними словесами, а вчили простий люд самостійно знаходити вихід з важкого становища.

П. Кирчів був одним з небагатьох письменників, що пропагували надзвичайно продуктивну на той час справу — навчання і прилучення до підприємництва простих українських селян, закладання по селах кооперативів і товариств, які мали протидіяти чужи-

нецькому лихварству і бути чинником селянської самоорганізації.

В оповіданні «Завернув з дороги (цікавий трафунок)» автор вказує вустами свого героя (оповідь ведеться від самого автора — «Я») один із шляхів покращення свого добробуту. «Чи не ліпше би то заложити собі в громаді, у себе, склепик, де би продавалося все, що нам потрібне до ґаздівства і до життя?» (с. 141). І далі розвиває свою думку: «Скажіть же самі, любенькі, чи не ліпше, щоби тими грішми зарятувався ваш брат по крови і мові, ваш невідлучний сусід, котрий і споможе, як треба, і пожалує в біді, ба і кусник хліба дасть сиротині?...» (с. 142).

Вустами героя свого оповідання «Завернув з дороги» П. Кирчів намагається пробудити громадянську свідомість селян, бажання об'єднуватися, гуртуватися, у взаємній довірі спільно складати гріш до гроша, створювати громадські каси і позичати в них, відкривати власні крамниці, а виручені гроші потім справедливо ділити між собою. Він наводить приклади вдалої організації власного підприємництва, рекомендує скористатися добрими порадами у цій справі, що міститься в популярних книжках товариства «Просвіта» у Львові. Таким чином автор популяризує і саму діяльність «Просвіти», і тих, хто прислухається до її мудрих порад, зокрема щодо зміцнення сільських громад, підтримки ними тих людей, що беруть на себе сміливість запроваджувати власні дрібні підприємства, від чого зростає і їхній власний достаток. Заклик, кинутий народними просвітителями у той час, актуальний і зараз: «Свій — до свого, по своє». Так формувалася національна самосвідомість, почуття самодостатності простих трудівників. З виручених коштів запроваджувалися сільські читальні, де збиралися «чесні люди», які давали обітницю ніколи «не вступати до коршми», служити чесно громаді.

Серед громад, які сприяли розвитку власного підприємництва, він ставить у приклад і громаду села Синевідсько Вижне (тепер Верхнє Синьовидне Сколівського району Львівської області). З цього села вийшов купець, «наш щирий чоловік», як про нього відзиваються люди, Тишовницький, який зосередив довкола себе багато односельців, що зайнялися, поряд з веденням землеробського господарства, і торгівлею: продажем сиру, бринзи, сливок та ін. Запрацювала створена галичанами громадська організація «Народна Торгівля», що на той час вже мала своїх «12 склепів» по більших містах, де могли собі знайти місце праці, долучатися до торгівлі місцеві люди. До речі, із розповідей синевідчан відомо, що той самий Тишовницький всіляко підтримував своїх односельців, сприяв їх торгівлі не лише на теренах тодішньої Галичини, а й у віддалених містах тогочасної Європи. З вуст старих синевідчан відомо, що багато їхніх односельців у ті часи їздили до Італії й інших країн, привозили звідти і продавали у містечках екзотичні овочі, фрукти. Завдяки цьому промислу діти багатьох селян отримали освіту, докладали зусиль щодо покращення долі своїх співвітчизників, брали активну участь у національно-визвольних змаганнях новітньої доби.

До речі, цей свій діловий характер поодинокі синевідчани проявили і тоді, коли комуно-московське нашестя вигнало їх з рідного краю. Одним з них — відомий підприємець у Канаді Петро Яцик, який прославився як щедрий меценат української науки в діаспорі, як ініціатор і жертводавець руху за розвиток і утвердження державного статусу української мови в незалежній Україні.

Можна розцінити оповідання П. Кирчіва «Завернув з дороги (цікавий трафунок)» як зразок художньої публіцистики. Крім власне пропагування певних суспільно значущих ідей і міркувань, оповідання відзначається оригінальною образністю, наповненістю народними крилатими висловами, афоризмами, порівняннями, як, наприклад: «У коршмі глота, як у млині перед Різдвом», «Любімся як брати, але рахуймося як жиди», «Кого стало на юшку, стане й на претрушку», «Де воля і щира охота, не страшна жодна робота»..., «Сироти завчасу до розуму приходять», «... Почервонів, як пречисте небо перед всходом сонця», «...Кожде добре діло, всякі щирі змагання сам Панбіг благословить...», «... Куди громада, туди і я» й інші. Крилаті вислови, поширені в народній мові, знайшли своє вдале використання в усіх оповіданнях П. Кирчіва. Забезпечують власну пізнавальну і художню цінність цього твору, лаконічні, але надзвичайно вдало наведені описи природи.

Загалом слід відзначити надзвичайну вишуканість, оригінальність, мальовничу неповторність у зображенні пейзажів рідного Прикарпаття, що влас-

тиво всім його оповіданням. Наведемо декілька з них: «Понад селом тихої ночі понісся здалека глухий, ледве чутний стогін грому. З-поза ліса шибнула легонька, борза блискавка. А они, темні бори на обох згірях села, дрімали, тихо дрімали. Мов тайнов сповиті, мов рідна мати їх вкрила та приспала, отся чорна хмара, що над ними нависла. Вітер і не дихнув, гілля не рушалося і лист не дрожав, ні холоду, ні роси не слідно... Така тихесенька тишина, що чути, як за горою десь у кливі сова на буці спить та сопе. І все спить, спочиває...» (оповідання «Злодій»); «Над ними зоріло небо мільярдами ясних очей, понад головами тягнув міцний з морозом вітер долі рікою, а під ногами сипались і мінились тисячні морозні іскри...» (оповідання «Над Йорданським прорубом»).

Достовірно і художньо досконало змальовує автор у своїх оповіданнях інтер'єр народного житла, явища селянського побуту, місцеві звичаї й обряди, що супроводжували християнські свята («От як петрували (гірський образок)», «Святий Вечір», «Великдень».

П. Кирчів акцентує увагу на вмінні селян взаємодіяти з природою, застерігає молодь від згубних наслідків байдужого ставлення до живого оточуючого світу («Ластівка»).

Дітям і молоді П. Кирчів присвячує цілу низку оповідань: «Шкільні образки (новеля)», «Чого я ішов до школи (оповідка)», «7 х 9 (оповідання)» й інші. Як педагог, Павло Кирчів звертає увагу на психологію дітей, особливості мислення й сприйняття ними дійсності, підкреслює душевну чистоту, прагнення пізнати істину, властиву селянським дітям. Освітня діяльність П. Кирчіва заслуговує на особливу увагу, і про це мова піде окремо.

Оригінальною образністю відзначається й поезія Павла Кирчіва. В його поетичних творах природа одухотворюється, набуває якостей, близьких людям, сама іноді виступає як активний суб'єкт людського життя. Ось, наприклад, як змальовується місяць:

Подивись лише на місяць —
Взяло би го лихо!
Весь у сріблі, усміхаєсь,
Пливе собі тихо.
А круг нього зірок много
Очками моргають,
І до себе жартуючи,
Парубків збирають.
Він штильгу, штильгу за ними,
А зірки втікають...

(«Місяць»).

Вчитуючись у поезію П. Кирчіва, переконуємось, що ні краса природи, яка так сильно огортає своїми чарами його душу, ні миттєва відстороненість від земних проблем ні на мить не звільняє її автора від думок про ці проблеми. Одначе здебільшого він і в поезії залишається публіцистом, будителем народу:

Чи довгі літа тяжкої судьби
Нестерте п'ятно на нашім чолі,
Пригнетеня знак, на вічність дали?
Чи пута рабства, що люд наш гнетли
Невіже ставать мов в тяжкій мозоли
Навіки в душі лишили слід...
Чи вічно буде хилитись народ,
Як досі хилявсь і хиляєсь в ярмо...
...І спало ярмо «Святкуймо пору,
Бо сила знання — життя нам дає!»,
Бо геній встає народний зі сна!
Воскресна то пісню Єго рознеслась,
Бо силу вже люд у собі почув,
Пізнав, хто він є — а ким то він був.
(«Воскресна пісня (присвячую Іванови Франкови)»).

І вже цілком відверто і твердо переконує автор своїх сучасників і побратимів-учителів, однодумців у потребі подальшої активності у справі пробудження народу і його участі у відстоюванні своєї гідності:

Борці без лаврів і без страви!
Що задля світла з темнотою
Ідете в бій на перший клич!
Що щиро, тихо і без слави
Всім долю платите собою — ...
...Ви не робітники за гроші:
Ваш труд не в силі заплатити
Грошем ніхто з помежи нас,
Ні богачі, ні всі вельможі!
Вас мусить слушно оцінити
Суспільність вся у кращий час.

(«Просвітителям»).

Одним з таких народних просвітителів, якого повинна достойно оцінити наша суспільність, є сам Павло Кирчів. Із поданої в книзі передмови ми маємо можливість переконатися і глибше усвідомити, з якою наполегливістю й безкорисливістю він віддавав себе просвітництву, усвідомлюючи його ве-

лике значення у той час. Він був учителем, педагогом за покликанням. Діти, молодь, їх майбуття завжди були в центрі його уваги. Життя дітей в родині, їх навчання, спілкування в гуртах ровесників, їх дозвілля, розвиток їх здібностей і нахилів — це одна з головних тем і його прозових та поетичних літературних творів, і публіцистики, і наукових праць, що друкувалися в педагогічних виданнях, в шкільних підручниках і посібниках. Серед опублікованих в рецензованому виданні оповідань без перебільшення можна стверджувати, що діти, їх проблеми, їх дозвілля, навчання займають чи не половину усіх з них. Є між ними й такі, що безпосередньо адресовані дитячому читачеві, молоді, наприклад, «Куряча пісня», «Сороки», «Школярський гімн», «Школярам на дорогу». За аналогією до народних дитячих пісеньок автор ставить собі за мету забавити дитину:

Ко-ко-ко! Ко-ко-ко!
Киньте курці зернятко.
Я знесу вам яєчко,
Виведу вам куряток
А курятка: ціп-ціп-ціп,
Відложіть для нас хоч сніп...

Вірш «Сороки» адресований підліткам, їх переживанням, першим почуттям:

Дівча щось думає, — а що? — хто там знає!..
От чось чорноока дрожить, бо сорока
Скрекоче до неї: «че-че-че-че!»...
Дівча щось думає, сорока лиш знає,
І добре віщує...

Вірш «Школярам на дорогу» психологічно готує молодь до здійснення у майбутньому великих, корисних справ як для своїх рідних, близьких, так і для всього народу:

...Бо прийде час, де ви — днесь діти —
Поважнов силов станете для всіх!

Автор закликає їх готувати себе стати на захист бідних і покривджених:

Кляніться статись месниками сліз!

А в «Школярському гімні» П. Кирчів акцентує на тих високих патріотичних ідеалах, які, крім гуманності, повинен відстоювати в майбутньому освічений українець:

Нас школа навчила «любити своє» —
Сей скарб найдорожчий із школи:
Свій край, свою мову, що було і є —
Сего не забудем ніколи!»
Хто свого не любить, той зрадник, той раб,
Не варта по світі ходити...

Погляди на народну освіту та її завдання П. Кирчів розкриває у своїх статтях, які публікувалися у педагогічній пресі, лунали у виступах, у листуванні з діячами на ниві освіти, культури. Перш за все, його міркування стосуються самої особистості вчителя, вихователя. Визначальною рисою цих людей, що повинні освічувати життєву дорогу підростаючим поколінням, має бути оптимізм, віра в успіх нелегкої справи, за яку вони взялися, і довіра до тих, кого вони наставляють. У статті «До братів учителів» він про це говорить переконливо, одверто: «Що іноді одному видається неправдоподібним доконати або осягнути, того доконує і осягає силою волі той, котрого не покидає ніколи надія на успіх ... для нас же надія єсть тим, чим для женця — кринична вода» (с. 311).

Знаючи з власного досвіду, що праця доброго вчителя, свідомого свого покликання й обов'язку перед народом, в умовах його національного й соціального поневолення пов'язана з великими труднощами, переслідуваннями, матеріальними нестатками, він, однак, переконаний: «Нікому не єсть так конечним підпорядкувати всякі свої особисті інтереси, потреби, навички і схильності під потреби для других, як учителеви» (с. 311). Він сам постійно терпів і матеріальні нестатки, і переслідування за свою активну громадянську позицію, часті службові переміщення на місці праці і навіть на деякий час відходити від педагогічної діяльності, однак він ніколи не відступав від свого покликання — давати знання іншим і зобов'язувати молодь працювати над собою.

Автор статті висловлює переконання, що від діяльності учителя залежить подальший успіх всієї освітньої справи. Крім оптимізму, йому мають бути властиві моральність, здатність працювати над собою, постійно самовдосконалюватись. Вказує також на потребу в об'єднанні прогресивного вчительства, взаємній підтримці, збагаченні досвідом, щоб іти в ногу з життям і навіть випереджати час, підіймати учительську справу на нові висоти: «Нам треба лучитися якнайтісніше в товариства і кружки учительські, ділитися знаннями, гадками і способами в

улекшенню праці..., помагати собі і всім і по змозі, і разом працювати так для добра віддалених нам поколінь, як для добра і швидкого поступу нашої інституції. Передовсім же мусимо нестримно і безперервно працювати над собою, щоб не стояти на однім місці, не оставати позаду, а йти з поступом часу вперед, бо тим лиш способом здужаємо відповісти живим, щораз то новим потребам і вимогам суспільності та й своїм обов'язкам» (с. 313). П. Кирчів акцентує увагу на тому, що кожний вчитель зобов'язаний постійно підвищувати свій фаховий рівень: «... Не може бути добрим вчителем той, хто сам по скінченню своїх фахових студій дальше нічого не читає і не учиться», бо: «Світ і наука ніколи не стоять на одній мірі... То, що ще вчора було для нас незвістне, тайною, загадкою, нині являєся нашим очам яко явна і всім приступна правда...» (с. 313). Він закликає вчителів знайомитися з найновішими набутками педагогічної науки, зокрема дидактики й методики, говорить про потребу видання фахового часопису, «щоби познакомлював з тими добутками науки, подавав джерела пожиточних книжок і підручників...» (с. 314).

П. Кирчів наголошував на необхідності поєднання роботи педагога з культурно-просвітницькою діяльністю, з прилученням дедалі більшої кількості людей, своїх учнів до розвою рідної культури і опанування надбаннями світової культури, адже «... досвід бо пережитих віків, опертий на свідоцтвах історії, показав наглядно, що лиш народи з вищою культурою поборювали і переживали своїх противників, ... лиш там приходить нарід до добробуту і свобіднішого життя скорше, де була культура добре і на здорових засновках розвинена» (с. 314).

Якщо в статті «До братів учителів» П. Кирчів особливий акцент робить на постійному самовдосконаленні учителя, то в статті «В який спосіб міг би учитель (ка) виробити собі довір'я в громаді і позискати її прихильність до школи», на самому початку стверджує, що вчитель «мусить передовсім в цій громаді бути справді громадянином», щоб він добре знав людей, де працює, і міг би активно включитись у громадську діяльність, і «як чоловік інтелігентний» він повинен служити громаді «порадою і розумною помочею в різних ділах громадських» (с. 317). Вчитель мусить перейнятись усім тим, чим живе громада і що вона шанує: «її звичаї, її святощі», а школа має бути осередком для громадян «в різних її справах — чи то публічних, чи приватних». Вчитель не повинен оминати «солом'яну стріху родичів його школярів...», вникати в усі проблеми громадського життя, «мусить стати приятелем-другом усіх своїх громадян» і взірцем для них. Має брати найактивнішу участь у закладанні по селах «читалень, крамниць, товариств господарських, кружків пожарничих і т. д.» (с. 318). Він повинен бути справжнім просвітителем народу, допомагати в пошуках шляхів і засобів до покращення його долі.

Слід зауважити, що ім'я Павла Кирчіва було досить відоме серед педагогічної громадськості Галичини. Його оповідання і статті друкувалися в журналі «Учитель», що видавався у Львові.

У діяльності П. Кирчіва певне місце зайняли зацікавлення фольклором та етнографією. Записи цього матеріалу він надсилав І. Франкові, а частина їх зберігається у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. Заслуговує на увагу його незакінчена стаття «Народні пісні», текст якої подається в рецензованому виданні. Автор з пієтетом наголошує на високості цього витвору поетичної душі українського народу.

Про непересічність особистості Павла Кирчіва і досить помітне місце цього імені серед імен відомих діячів на ниві української культури кінця XIX — початку XX ст. свідчить його листування з багатьма з них. З його листів ми дізнаємося про широту інтересів і запитів цього достойного представника української інтелігенції, що вийшла з народу, його поінформованість про найцікавіші набутки української культури. У рецензованій книзі маємо можливість познайомитися з 12-ма листами до Івана Франка та листом до Омеляна Огоновського, насиченими цікавими відомостями з життя їхнього автора, його літературної, педагогічної громадсько-просвітньої діяльності та співпрацю з іншими відомими на той час діячами культури, науковцями, освітянами, зокрема Іваном Белеєм, Степаном Смаль-Стоцьким, О. Партицьким, М. Павликом, Г. Врецьоною й ін.

В одному з листів до Івана Франка Павло Кирчів пише, що надсилає йому і просить опублікувати «лист покійного Кониського» до його брата Богда-

ра Кирчіва в справі видання написаного автором листа і покладеного на музику М. Лисенком відомого і шанованого особливо в наш час молитви-гімну «Боже великий єдиний, нам Україну храни». Перша публікація цього знаменитого твору з'явилася у Львові у 1885 році.

Наш відгук має на меті звернути увагу широкого загалу на цю вельми змістовну і цікаву книгу та пригадати забуту постать її автора — скромного сільського галицького учителя, громадського діяча, письменника і журналіста, який всеціло був відданий українському народові і своєю подвижницькою працею намагався служити його рухові до кращого життя. Це видання напевно не залишить байдужим сучасного читача і фахівця-літературознавця. Чимало цікавого знайде для себе в ньому, зокрема, й дослідник-етнограф та фольклорист.

Ще додамо, що 12 квітня 2016 р. припадає 100-ліття від дня смерті Павла Кирчіва у с. Курники на Яворівщині, в якому він у той час учителював. Села цього вже немає, перестало існувати 1940 року, потрапивши до території створеного радянськими «визволителями» військового полігону. Там загубилася і могила Павла Кирчіва. Отож, видання книги «Образки з галицьких буднів» озвучується і як данина вдячної пам'яті нас, теперішніх, її достойному авторові.